This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 272 494

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Shakespeare'sche Probleme.

Plan und Einheit im Hamlet.

Von

ADOLF GELBER.

WIEN,
VERLAG VON CARL KONEGEN.
1891.

Berlin:
G. Winckelmann.

Leipzig:
G. E. Schulze.

Shakespeare'sche Probleme.

Von

ADOLF GELBER.

Shakespeare'sche Probleme.

Plan und Einheit im Hamlet.

Von

ADOLF GELBER.

WIEN.
VERLAG VON CARL KONEGEN.
1891.

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brünn.

732 v
h
G214
v. 1

Berichtigungen.

Der Leser wird um Berücksichtigung der nachfolgenden wichtigeren Correcturen gebeten:

Seite 20, 6. Zeile von unten, soll es richtig heißen:
„Bethätigung dieses Gefühls."

„ 96, 17. „ „ oben, soll es richtig heißen:
„darüber bin ich nicht Richter"
(statt: bin ich Richter).

„ 100, 15. „ „ oben, soll es richtig heißen:
„Forderungen der Vernunft."
(statt: Forschungen der Vernunft).

„ 220, 12. „ „ unten, soll es richtig heißen:
„des einfachen, schlichten Leids."

Inhaltsverzeichnis.

		Seite
Vorwort von Josef Lewinsky	. . . . .	I— IV
I. **Hamlet und die deutsche Kritik**	. . . . .	1— 12
II. **Der Beginn der tragischen Handlung**	. . . . .	12— 23
III. **Der Geist**	. . . . .	23— 31
IV. **Horatios Bekehrung**	. . . . .	31— 39
V. „Es"	. . . . .	39— 45
VI. **Vor der Entdeckung**	. . . . .	45— 54
VII. **Die erste Spur**	. . . . .	55— 62
VIII. **Das Hamleträthsel**	. . . . .	62—119

a) Hamlet zweifelt S. 64—72. — b) Neue Indicien, alte Zweifel S. 72—46. — c) Der Geist in einem Process Hamlet S. 76—81. — d) Das Modell der Gertrude S. 81—86. — e) Gertrudens Gewissen S. 86—90. — f) Gertrude und Maria Stuart S. 90—93. — g) Gertrudens Selbstverurtheilung S. 93—95. — h) Gertrudens Schuld

M552090

S

Seite

und Strafe S. 95—99. — i) Poëtische Gerechtigkeit S. 99—101. — k) Der Geist und Gertrude S. 101—103. — l) Auftrag und Pflicht S. 103—106. — m) Halt inne! S. 106—109. — n) Der Geist im tragischen Conflict S. 109—110. o) Umkehr gegen Hamlet S. 110—111. — p) Die Schwurscene S. 111—114. — q) Die Zeugen S. 114—118. — r) Urtheil S. 118—119.

IX. **Letzter Spruch** . . . . . 119—124

X. **Aufklärung** . . . . . 124—134

XI. **Vereinsamung** . . . . . 135—139

XII. **Das Schauspiel** . . . . . 139—158

a) Heureka S. 139—143. — b) Probe S. 143—146. c) Der einzige Beweis S. 146—149. — d) Schein und Wahrheit S. 150—151. — e) Die Atmosphäre der Kunst S. 151—157. — f) Der Tod des Priamus S. 154—158.

XIII. **Sein oder Nichtsein** . . . . . 158—172

XIV. **Ophelia** . . . . . 172—181

XV. **Polonius** . . . . . 181—197

XVI. **Licht** . . . . . 197—200

XVII. **Hamlets Schuld** . . . . . 200—270

a) Im Augenblick ist leicht gesagt S. 201—204. — b) Die Reise nach England S. 204—209. — c) Constatierungen S. 209—213. — d) Schweigende Liebe S. 213—219. — e) Fahr wohl, meine Taube S. 219—229. — f) In Bereitschaft sein ist alles. S. 229—231. — g) Gebet, Reue, Geständnis S. 231—241. — h) Das Trauerspiel der Vernunft S. 242—250. — i) Gewissensfreiheit S. 250—254. — k) Appassionata S. 254—270.

XVIII. **Plan und Einheit im Hamlet** . . . . . 270—275

Vorwort.

Angesichts der ungezählten Bände, welche die Bücherei über den großen Dichter enthält, wird mancher Kundige beim Anblick dieses Buches ausrufen: „Schon wieder ein Buch über Hamlet! Und noch dazu von einem Schauspieler empfohlen!“ — Und hat er nicht Recht? — Gewiss!

Er hat so vielerlei darüber gelesen. Er kennt die seit langer Zeit giltigen Anschauungen, welche sich ein Ansehen unter der Zunft der Schriftgelehrten erwarben, obschon sie sich gegenseitig widersprechen. Er erwartet in wohlberechtigter Unbehaglichkeit, dies Buch werde ihm eine neue Variation geläufiger Meinungen vorspielen, zu seiner besonderen Unterscheidung aber eine Cadenz bringen, in welcher der Autor als Shakespeare-Virtuose neue, sonderbare Einfälle in witziger Weise aufspielt. — Und nun redet gar ein Schauspieler da mit, und empfiehlt das Buch. Solche Prüfung und Gutheißung steht nach unserem Gewohnheitsrechte nur dem in kritischer Untersuchung geläufigen Ästhetiker zu. Der Schauspieler aber gehört auf die Bretter. Dort zeige er in seiner Art, welcher Meinung er ist. —

Du hast oft recht, lieber Leser, wenn du so denkst. Aber mir däucht, dieses Buch habe sein eigen Recht empfohlen zu werden, und ich will vor allem die Aufmerk-

samkeit derer dafür erregen, welche mit der Darstellung des Dichters zu thun haben.

In diesem Sinne darf ja wohl auch ein Schauspieler sprechen, wo fast nur Gelehrte das Wort erheben; ich bin dem Buche gegenüber nur ein Empfangender, Lernender, und messe mir keine andere Berechtigung bei, als gleichgesinnten Verehrern des Dichters, namentlich aber Schauspielern, die eingehende Lesung dieses Buches zu empfehlen. Der specifische Wert desselben für unsereinen scheint mir in der Methode der Untersuchung zu liegen. Der Weg, den der Autor einschlägt, die Gestalten im Einzelnen, die höhere Absicht des Dichters im Allgemeinen zu erkennen, ist derjenige, den der Darsteller immer wird einschlagen müssen, will er sicheren Boden unter seinen Füßen fühlen, und schon um dieses Weges willen allein weise ich auf das Buch hin.

Der Weg, auf welchen der Schauspieler zur Erkenntnis seiner Aufgabe gewiesen, ist für mich derjenige, auf welchem er an den leisesten Andeutungen des Dichters, wie an Weisern sich hinfindend, rückwärts schauend zu den Grundwurzeln der Charaktere, zu dem Geflechte der ersten in einander laufenden Motive, aus denen sich endlich tragische Conflicte entwickeln, gelangt, und solcherweise zur Anschauung der Gestalten.

Denselben Weg hat der gegenwärtige Erklärer eingeschlagen. Er hat in seiner Arbeit auf das Genaueste beobachtet, was auch dem Schauspieler erstes Gesetz sein muss: sich selber möglichst zu vergessen, und in voller Unbefangenheit nichts zu hören, als was der Dichter sagt. Der Anfang aller Erkenntnis und Weisheit ist das unbefangene Hören. Aber die Anzahl derjenigen, welche zu hören

verstehen, ohne voreilige eigene Einmischung, ist verschwindend klein. — Zwei Fehler haften so vielen Erklärern an: der Mangel des Naturerkennens und die unüberwindliche Sucht, die eigene Ansicht zum Ausgangspunkt der Untersuchung zu machen.

In dem Autor dieses Buches jedoch liegt die Fähigkeit, sein eigenes Meinen nicht voranzuschicken, sondern nur nachzudenken und sich einzubilden, was der Dichter ihm vorgedacht. In der Schlussfolgerung kann er ja zeigen, wess' Geistes Kind er ist, denn jeder sieht nur so viel und so tief, als sein eigen Wesen bedeutet. Wer die unschätzbaren Vorlesungen des Professors Karl Werder in Berlin kennt, wird dem Autor mit Vertrauen begegnen, da auch er denselben Weg der Untersuchung wandelt. Es ist der Prüfstein des Wertes einer solchen Arbeit, dass sie dem Schauspieler fruchtbringend sein kann. Dieses Moment erscheint mir so schätzbar bei vorliegendem Buche. Der Autor schaut mit dem Auge des Künstlers, er vermag schauend Zettel und Einschlag in dem wunderbaren Gewebe der Dichtung zu verfolgen bis an den Beginn, und was er findet, ist volles Leben.

Wie viele schon haben ihren Witz leuchten lassen in der Untersuchung der unbegreiflich vollkommenen Erscheinung Shakespeares. Sie haben ihn auf sein Glaubensbekenntnis, haben ihn als Staatsmann, Gelehrten geprüft, und Jeder hat aufs Haar gefunden, was er wollte. Das ist ja zuweilen recht anziehend, zu bemerken, was einer in diesem Abbild der Welt alles finden kann. Aber nur eine kleine Schaar der Erklärer hat sich mit dem Künstler beschäftigt, welcher den ganzen Mikrokosmus in seinen verborgensten Regungen, Kräften und Irrthümern kennt, und die Schicksale der

Menschen webt, als säße er im Rathe jener Mächte, die so unerforschlich unser Aller Sein und Schicksal bilden, sei es zum Glück oder furchtbaren Ende.

Der Autor des vorliegenden Buches gehört zu dieser kleinen Schaar. Er führt den Leser solche Wege, auf denen er jenes sittlichen Zusammenhanges der Welt, den der Dichter hellsehend schaut, inne werden kann, und er ist dem Schauspieler in der Methode des Suchens, wie in dem Resultat das er findet, dienlich und nachahmenswert.

Darum empfehle ich dieses Buch auf das wärmste.

Wien, im Mai 1890. **Jos. Lewinsky.**

I. Hamlet und die deutsche Kritik.

„Ich möchte gerne, dass in dem kleinen Kreise, wo dies gelesen wird, es niemandem mehr in den Sinn komme, Shakespeare weder zu entschuldigen, noch zu verleumden, sondern ihn zu erklären, zu fühlen, wie er ist, zu nützen und womöglich uns Deutschen herzustellen.“ So schrieb Herder vor nun hundert Jahren, aber noch immer wartet sein Wunsch auf die Erfüllung. Denn die alexandrinische Bibliothek, wie sie aus der Hamletforschung hervorgieng, ist eine Sammlung von Vermuthungen und Deutungsversuchen, deren jeder, in sich widerspruchsvoll, auch dem Text der Tragödie Gewalt anthut; deren jeder kleinlaut mit dem Geständnis der eigenen Unzulänglichkeit schließt: deren jeder seine Vorgänger widerlegt, um dann selbst widerlegt zu werden.

Unmöglich wäre sonst das Bild so buntscheckig, so schwankend und unklar, welches die deutsche Kritik von Hamlet entwirft.

Im Spiegel dieser Kritik ist Hamlet:

edel, aber schwach — unedel, aber stark;
träge und unthätig — leidenschaftlich thätig;
eine Erscheinung voller Hoheit — ein Wesen voller Barbarei.

Er ist der klare Denker von sublimstem Verstand; er ist grübelnder, halbverrückter Phantast.

Er ist das personificierte Rechtsgefühl, und dazu der Mörder, der brutale Witze reißt am Leichnam seines Opfers;

die Verkörperung aller christlichen Billigkeit und Milde, und der Schöpfer einer schaudervollen Heroenmoral; der zartsinnigste und elegischeste aller Helden, und ein roher, unberechenbarer Geselle voll blutiger Instincte.

Er ist ein tragischer Charakter — doch worin liegt seine Tragik? Er scheint es nicht zu sein, und doch rührt er euch zu Thränen und strömt solch' tragische Übergewalt aus, dass ihr hingerissen im Mitleid es nicht mehr waget, ihm dichterischen Zug abzusprechen. Was also ist er, der den Einen als die Vollendung aller Menschlichkeit erscheint, während sein Drama einst von Voltaire ein rohes, barbarisches Stück genannt wurde, das selbst die gemeinsten Volksclassen für unerträglich halten sollten?

Die Antwort ist, dass man nicht weiß, was Hamlet ist. Weder hat jemand Shakespeares edelste Dichtung erklärt, noch gefühlt, wie sie ist, noch auch uns Deutschen hergestellt.

* * *

Und dennoch ist die Bewunderung für dieses Drama dieselbe wie zu Anfang dieses Jahrhunderts. Mit hartnäckiger Zärtlichkeit hält die Liebe an dem Glauben fest, dass es gelingen werde, Licht über seine künstlerische Vollendung zu verbreiten. Es thut uns ordentlich weh, zu hören, dass ein Werk, in dem wundervolle Schönheiten auf die Größe des Ganzen zu deuten scheinen, nichts anderes sein soll, als eine Art Magazin, wo wirr und verwirrend Stimmungen und witzige Phantasien eines Genies durcheinander geworfen wären. Wir sagen uns lieber: das Unverständliche im Hamlet kann nicht Unverstand sein, das scheinbar Unzusammenhängende muss in Wahrheit unzerreißbaren Zusammenhang besitzen, und es liegt nur an unserer Blindheit, wenn wir darin weder Plan, noch Einheit, noch sorgsame Durchführung wahrnehmen. Es geht ein starker Zug durch die Herzen, sich dem Großen gefangen zu geben, und das ist die schönste Macht des

Genius, dass er uns feste Gesetze ahnen lässt, die ihn regieren. Wie möchten wir uns Shakespeare klein denken, nachdem wir ihn in einer strahlenden Folge von Werken groß gesehen haben, und wie ist es zu fassen, dass der planvollste Dichter sich plötzlich außerhalb des Grundgesetzes alles bedeutenden Schaffens, des Gesetzes von Einheit, Maß und Ordnung gestellt haben soll? Von Krankheit und Wahnsinn kann auch der überlegenste Geist betroffen werden; unnatürlich aber scheint es, dass Shakespeare, nicht krank noch wahnsinnig, sondern auf der Höhe seiner dichterischen Kraft stehend, ein geniales Flickwerk gemacht haben soll aus einem Stoff, aus dem er eine geniale Tragödie machen konnte.

Das ist der Gedankengang, das die Sophistik der Liebe, aus welcher die Hamletliteratur entstand, und so bewegen sich alle Beweisführungen im letzten Grunde in den falschen Zirkeln des Glaubens: man glaubt nicht, dass Shakespeare fehlen konnte, und gelangt von da aus über Stock und Stein zu dem Glauben zurück, dass alles, was sein Werk, auch unsterbliche Poësie sei. Die Welt aber, erschüttert durch Hamlets räthselvolle Erscheinung und durch Shakespeares Weltruhm empfänglich gemacht, glaubt es gerne mit, und so sprudelt aus allen Quellen dasselbe Wasser hervor: die alte Argumentation von des Dichters Größe auf die Größe des einzelnen Werkes.

* * *

Ich hoffe, dass man mich nicht wird missverstehen wollen. Nicht nur will ich nicht den Wert der Hamlet-Dichtung erniedrigen, sondern ich will im Gegentheil den Nachweis führen, dass sie, wie sie ist, selbst die Ahnungen der liebevollsten Kritik übertrifft. Aus dem Vorgesagten ist also bloß der eine Schluss zu ziehen, dass die bisherige Hamletforschung unlogisch und unmethodisch vorgieng, und dass sie durch eine Kritik ersetzt werden muss, die schon

ihrem Begriffe nach weder auf Verkleinerung noch auf Idolatrie, sondern darauf ausgeht, jedes Ding in seinem wahren Verhältnis zu erkennen. Der Kritiker muss in der bescheidenen Entfernung, die ihn von dem Dichter trennt, denselben auf seinem Schöpfungsgange begleiten, er wird die geraden und schiefen Wege, auf die jenen „der holde Wahnsinn“ trieb, seinerseits mit klarem Bewusstsein nachwandeln und durchforschen, und dann erst, wenn er anbeten darf, wird er anbeten. Angenommen, dass wir von Shakespeare kein anderes Gedicht hätten, als den Hamlet, oder gar dass uns der Verfasser überhaupt unbekannt wäre, angenommen also, dass nicht aus dem notorischen Ruhm des Poëten auf die Bedeutung eines seiner Werke gefolgert werden könnte — was dann? Wäre dann die Tragödie weniger Tragödie und minder der Erklärung wert, als jetzt, und würde man es in diesem Falle nicht für selbstverständlich halten, dass das Kunstwerk aus sich und nur aus sich selbst heraus erklärt werden muss? Und dieses so klare und einfache Axiom sollte seine Giltigkeit verlieren, sobald über der Pforte einer Dichtung Shakespeares Namen prangt? Jedoch es sei, man abstrahiere nicht von Shakespeares Urheberschaft und bringe zum kritischen Amt soviele Voraussetzungen, Sympathien und enthusiastische Erinnerungen mit, als man wolle, so ist ja doch Genialität kein constanter Factor. Auch Shakespeare ist nicht unfehlbar, auch er konnte irren und hat oft geirrt! Kann er dies aber, so kann er es in der Wahl des Stoffes, oder in der Behandlung, die er ihm angedeihen lässt. Wenn die Tragödie gelungen ist, so ist sie es sicherlich durch sein Genie geworden; allein wer kennt das Maß ihrer Vollendung, ja wer weiß, ob sie nicht gar misslungen ist — und in der That weiß man es nicht! — da sie in geheimnisvollem Dunkel vor uns steht? Und wenn dem so sein sollte, wer trägt den Haupttheil der Schuld: der Stoff, weil er undramatisch, oder der Dichter, weil er dem großen Stoff nicht gleichkam?

Die Sache steht also folgendermaßen: Von der Dichtung wissen wir nichts, solange wir nicht wissen, um was es sich in ihr handelt; allein ebensolange bleibt es nothwendig auch unbekannt, ob bei ihrer Entstehung die Vollkraft des Genies oder nur ein Mittelmaß von Kräften thätig war. Denn wenn wir uns auch aller dichterischen Qualitäten Shakespeares bewusst sind, seiner Phantasie, seiner Sprachgewalt, seines scharfen Kunstverstandes, seiner Stärke in der Charakteristik, kurz seiner Meisterschaft in allen Stücken, die den Dramatiker ausmachen, so kann uns dies alles doch nicht dasjenige aufschließen, was nur „Hamlet" sagen kann: nämlich, um was es sich in dieser Tragödie handelt. Und wenn anderseits Hamlet schmuckbeladen entzückender Schönheit voll über die Bühne schreitet, was ist damit für die tiefere Kenntnis der Tragödie gewonnen, solange uns ihre tragische Idee fremd ist? Diese Schönheiten für sich sind Splitter vom Ganzen, Ornamentensplitter, von denen wir nicht wissen, wie sie zu einander gehören, noch ob sie den naturgemäßen, einheitlichen Schmuck eines Baues bedeuten. Es lässt sich nicht leugnen, dass sie unsere Einsicht bis zu einem gewissen Grade fördern, indem sie Zeugnis ablegen von dem Reichthum ihres Bildners an poëtischen Mitteln. Aber im entscheidenden Momente gerade ist diesen anmuthigen Zeugen die Sprache versagt, denn sie verrathen nichts von dem poëtischen Zweck, der die poëtischen Mittel zu planvoller dramatischer Gestaltung vereinigt hat. Es freut uns zu erfahren, dass Shakespeares Geist nicht verarmt war, als er den Hamlet schrieb, dass er vielmehr noch immer in Schätzen wühlte — allein wir suchten nicht Shakespeares Geist, sondern den Kunstwert seiner Dichtung, und was brauchten wir erst lange nach dem Besitzstand seines Genies zu fragen, wenn die künstlerische Vollendung des Dramas aufgedeckt wäre! Hamlets einheitliche Größe wäre genügender Beweis. Wie viel reicher, tiefer, machtvoller ist der Dichter, wenn er seine Gaben

nicht regellos verstreut, sondern die schöpferische Kraft besitzt, sie in erhabene dramatische Einheiten zu fassen!

Wo aber ruht diese Einheit? In der tragischen Idee. Wo finden wir diese? In der Handlung.

Und darum zurück zu der Handlung, und zu den Lehren des Aristoteles und Lessing zurück! Nicht dem Dichter allein, sondern auch dem Kritiker ist die Handlung nothwendig das Erste, und vergebliche Mühe ist es, Dichter, Werk und Charaktere des Stückes durchschauen zu wollen, wenn nicht zuvor die Handlung klargestellt ist.

* * *

Doch wie findet man diese Handlung; ja noch mehr, auf welchem Wege ist sie zu suchen? Und da müssen wir wohl noch einmal auf bereits Angedeutetes zurückkommen.

Jeder Beruf verlangt von seinem Manne gewisse besonders geartete Eigenschaften, und so besteht eine der vorzüglichsten Berufstugenden des Kritikers in der Einsicht, dass — was er auch im Weiteren wirken mag — in seinem nächsten Pflichtenkreise kein Raum ist für originäres Schaffen und eigene Phantasie; immerdar ist er zunächst nur der Erklärer des Poëten, und also durch diesen und im Dienste desselben bestehend. Zum Errathen ist uns ein Kind, zum Mitfühlen ein Weib, zum sprunghaften Herumcombinieren ein schöngeistiger Dilettant gut genug; vom Kritiker aber verlangen wir, dass er prüft und sich Wissenschaft verschafft, so dass er zu Anbeginn seiner Thätigkeit einem Trabanten, ja warum das Wort scheuen? einem Polizisten gleicht, der den zu Richtenden zu allen Höhen, in alle Tiefen, auf allen Kreuz- und Querfahrten und Seitensprüngen unablässig begleitet. Wir wissen es längst, dass in dieser Rolle keine Kränkung oder Zurücksetzung liegt, denn so befindet sich der Kritiker in einem ähnlichen Pflichtenkreise wie der Geschichtsschreiber, der ja auch kein Schöpfer ist, sondern zuvörderst Thatsachen festzustellen

und nach ihrer Zeitenfolge zu ordnen hat, die unabhängig von seinem Wissen und Verstand ins Leben getreten sind. Wir wissen, sage ich, welcher Adel diese selbstlose Wirksamkeit des Historikers heiligt, und dass sie allein es möglich macht, das Entwicklungsgesetz der menschlichen Dinge zu erkennen. Was aber dem Geschichtsschreiber die wirkliche Welt, das ist dem Kritiker die Welt des poëtischen Scheins; der Dichter ist für ihn die schöpferische Natur, deren ewiges Gebären er betrachtet, und was sich auf der Bühne abspielt, ist für ihn eine Wirklichkeit, die sich seinem Verständnis nähert und erschließt, wenn er ihr treuer Geschichtsschreiber ist, die sich aber entfernt und vor den Blicken verschwimmt, wenn ihm diese Tugend der bescheidenen Treue mangelt. Demgemäß hat er die Ereignisse und Erscheinungen, welche die dichterische Phantasie auf die Bühne stellt, in ihrer Reihenfolge festzustellen und zu beschreiben, weil kein anderer Weg zu dem Endziele führt, welches darin besteht, die Entwickelung der Dinge auf ihren naturnothwendigen und logisch unzerreißbaren Zusammenhang zu prüfen.

* * *

Und hier liegt der methodische Fehler der deutschen Kritik. Niemals hat sie dem „Hamlet“ die nothwendige historische Treue gehalten, niemals ist sie — denn das soll mit dem Worte „historisch“ gesagt sein — der Handlung des Dramas aufmerksam und bescheiden gefolgt. Sie hat nicht einmal den Punkt gesucht, wo der Faden der Begebenheiten anfängt; sie hat die Folge der Ereignisse, wie das Stück sie hat, willkürlich verkehrt und verändert, sich selber den gordischen Knoten geschaffen, die schlichteinfache Handlung zu einem furchtbaren Knäuel verwirrt, und dann, als nicht mehr aus noch ein war, im Asyl für literarische Unfertigkeiten, in der psychologischen Klügelei, ihre Rettung gesucht. Nun stürzen sich alle Erklärer auf

die Suche nach Hamlets Charakter, und erklären blind darauf los. Sie sehen nicht die Handlung, sie hören nur das Wort. Hamlet spricht schlüpfrig, witzig, satyrisch melancholisch, leidenschaftlich, erhaben, und je nachdem die eine oder die andere Rede ihnen stärker ins Ohr klingt, suchen sie sich darnach das Bild des unverstandenen Prinzen zurechtzulegen. So schufen sie aus Worten ein Lebendiges, wie man aus Sonnenstrahlen Seile flicht, und in einer Zeit, da man Zellen und Infusorien mit unendlicher Sorgfalt untersucht, schritten und schreiten sie mit Kindersäbeln an die Zergliederung eines Shakespeareschen Gedichtes. Sie empfinden, empfinden in Pausch und Bogen, und üben Generalaburtheilung nach flüchtig erhaschten Eindrücken. Die Folge aber ist, dass uns das Erschütternde im Hamlet verdunkelt wurde, und dass es überwuchert ist von dem Gestrüpp jener modern-scholastischen Spielereien, die sich fälschlich Charakterstudien heißen. Und diese fehlerhaften Lehren haben leider auch schon die freie, die natürliche Empfindung der ungelehrten Welt in solchem Maße getrübt, dass man in Haus, Lehrsaal und Theater vor lauter sonnenfernen Speculationen nicht mehr Hamlets so einfache Leiden, nicht sein tragisches Geschick mehr beweint. Denn man hat unser Verständnis für die Tragödie des natürlichsten, allgemeinsten und allermenschlichsten Gefühles abgetödtet. Shakespeare hat zwei Tragödien geschrieben, die die ersten und cardinalsten Verhältnisse des Menschen behandeln und darum zu jedermanns Herzen sprechen sollten: Lear, die Tragödie des Vaters, und Hamlet, die Tragödie des Kindes — aber durch die Schuld der Kritik ist uns Hamlet zu einem literarischen Räthsel geworden.

Doch es ist nicht der Zweck des vorliegenden Buches, den Process gegen die Kritik weitläufig auszutragen und das Verhängnis zu beschreiben, von welchem Lessings Erbschaft betroffen wurde. Sondern, indem ich zeige, wie die

Rückkehr zur kritischen Treue den Weg freimacht für ein schlichtes und ungekünsteltes — für das richtige Urtheil über Hamlet, wird auch besser als durch muthige Anklagen erhärtet sein, dass Deutschland ein Jahrhundert lang eine enthusiastische Kritikerschule, aber keine Kritik in Lessings Sinne besaß.

* * *

Und nun sei über die Aufgabe dieses Buches noch ein letztes Wort gestattet. Mir schwebt die Scene vor, da Hamlet todeswund dahinsinkt. Es ist der letzte Augenblick, und dreimal bricht da der Ruf aus seinem Herzen, dass sein Andenken gereinigt werden möge.

Horatio, ich bin hin —
Du lebst: Erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten.

O Freund Horatio, welch' entstellten Namen,
Blieb' alles unenthüllt, ließ ich zurück!
Trugst du mich je im Herzen, so enthalte
Dich eine Weile noch der Seligkeit,
Leb' schmerzlich fort in dieser rauhen Welt,
Um mein Geschick zu künden.

Die Königswahl
Trifft Fortinbras, ihm stimm' ich sterbend zu.
Sag's ihm, und jeden Anlass groß und klein,
Der mich soweit gebracht.

Ich kann nicht wissen, was Andere sich bei dieser Scene denken, denn sie schweigen; mir für meine Person rannen beim Lesen und Hören dieser Worte oft die Thränen von den Wangen, und ich fragte mich: Was wird Horatio erzählen?

Allein da diese Erzählung im Drama nicht mehr enthalten ist, und da, was Hamlet von Horatio fordert, sicherlich auch die Kritik erfüllen muss, so entstand die

weitere Frage: was kann die Kritik und was wird sie in Vertretung Horatios sagen?

Es ist nun nicht zu zweifeln, dass wir objectiv mindestens ebensogut wie Horatio in der Lage sind, Hamlets Geschick zu künden. Konnte doch Horatio nicht mehr wissen, als wir, vor deren Augen sich das ungeheure Schicksal in streng geschlossenem Zusammenhange vollzieht. Ja noch mehr: Horatio war nicht anwesend gleich uns, als Hamlet mit dem Geiste seines Vaters, mit Ophelia, mit seiner Mutter Gertrude sprach; er belauschte nicht gleich uns den doppelt unglücklichen Sohn — unglücklich durch den Tod seines Vaters, unglücklich durch das Leben seiner Mutter — in den Augenblicken, da seine Seele laut mit sich selber stritt; er belauschte ihn nicht gleich uns in jenem außerordentlichen Momente, da er Recht schaffen konnte und das Recht zu schaffen unterließ. Was hat nun aber die Kritik trotz des Besitzes eines so wesentlichen Plus zur Erklärung Hamlets und „den Unbefriedigten" zur Erklärung beigetragen?

Nichts! Nichts, als seinen Charakter, und auch diesen falsch! Und was lehrt diese Thatsache? Dass es außerhalb des Dramas keinen Horatio gab, der dem Andenken Hamlets den tragischen Charakter und der Dichtung Shakespeares ihre Bedeutung als einheitlicher, größter Tragödie zurückgewonnen hätte. Noch immer sind Publicum und Kritik die Unbefriedigten und befinden sich in der gleichen Lage wie die Dänen, bevor Horatio vor sie hintrat, um Hamlets Geschick zu künden. Sie sahen bestürzt vier Leichen vor sich und zwei andere wussten sie in der Erde — wie war das alles gekommen? Sie wussten, Hamlet hatte den Polonius, Laërtes den Hamlet, dieser den König Claudius, Claudius die Königin getödtet und Ophelia war im Wahnsinn gestorben — wie hatte sich doch das alles gefügt? In wildem Schrecken stand das führerlos gewordene Volk vor den Leichen seiner Könige und fragte sich vergebens.

auf wessen Angedenken Schuld und Schmach zu häufen wäre — denn alles war ihnen unenthüllt, ist es uns heute noch; und entstellt und unkenntlich, nach Willkür entschuldigt, nach Willkür verleumdet schweben die Charakterbilder vor den Dänen wie vor uns, und schleppt sich Hamlet — der Held wie die Dichtung — nun ein Jahrhundert lang durch die deutsche Literatur. Da bestieg endlich Horatio die Tribüne und —

Und was? Und gab den Dänen eine Analyse von Hamlets Charakter zum Besten?

Nichts weniger als das! Denn er wäre ein heilloser Narr gewesen mit solchem Beginnen. Der Augenblick verlangte von ihm anderes. Die Dänen wären höchst unmuthig geworden, wenn er versucht hätte, im Stile unserer Seelenmaler von Hamlet zu sprechen. Dieses reizbare Volk, das auf einen einzigen Racheruf des Laërtes zum Umsturz bereit war, diese heftigen Naturen, die besinnungslos der Eingebung des Augenblicks folgten, hätten den ungeschickten Redner von der Tribüne gejagt. Sie ahnen furchtbare Geheimnisse, und er antwortet: Hamlet hatte Witz; sie sehen königliches Blut dreifach vergossen, und er erklärt: Hamlet war Philosoph; sie stehen vor einem unerhörten Ereignisse, dessen Ursache Dummheit, Zufall, Laune, Wahnsinn, Verbrechen sein kann, die erhitzte Phantasie zeichnet jedem nach seiner unzulänglichen Wahrnehmung eine andere Ursache als möglich vor, sie brennen vor leidenschaftlicher Begierde nach Wahrheit — und er, was antwortet er? Hamlet war ein großer Charakter! Kann man denn wirklich glauben, dass in einem solchen Augenblick ein panegyrischer Nachruf seine Aufgabe war? Und was hätte dieser schließlich auch genützt, wenn es an Thatsachen fehlte, die den Überschwang des Redners rechtfertigten und die Wahrheit des von ihm gezeichneten Bildes bezeugten? Nein, Horatio sprach anders. Er dachte nicht an psychologische Subtilitäten, sondern erfüllte das Vermächtnis, Hamlets Andenken

von dem Verdachte der Hauptschuld an all' diesen grausigen Morden zu reinigen. Und dann, aber nur dann und nicht früher konnte er von Hamlets Charakter sprechen; dann war es auch nicht mehr nöthig, viel davon zu sprechen, weil lesbar wie ein offenes Buch Hamlets Seele vor dem erschütterten Volke ausgebreitet lag. So handelte Horatio, der Einzige, der den königlichen Freund verstand und nur darum am Leben blieb, um den Namen desselben vor Entstellung zu retten. Und warum verstand er ihn, der von der ganzen übrigen Welt unverstanden blieb? Weil er wusste, um was es sich handelte.

Auch ich trug Hamlet im Herzen. Drum ruh', ruh', verstörter Geist! Erzählt sei jeder Anlass groß und klein, der dich so weit gebracht — die Handlung der Tragödie.

II. Der Beginn der tragischen Bahn.

Welches ist der Beginn der tragischen Handlung? In diesem Augenblick und an der Stelle, wo wir diese Frage zum erstenmale niederschreiben, ist sie noch eine reine Thatsachenfrage, welche eine andere, als die denkbar einfachste und naivste Betrachtung weder braucht noch verträgt. Die Kritik nun sagt, um sie zu beantworten, der Anfang sei der von Claudius begangene Mord — wir aber sagen: Nein! Der Mord ist der Anfang der historischen Ereignisse, aber Ausgangspunkt der tragischen Handlung ist er nicht.

Denn wir haben zunächst den ungeheuren Kreis von Lesern und Theaterbesuchern im Auge, welche noch nie vorher etwas von Hamlets Schicksalen gehört. Wie steht es um die? Beginnt auch — es sei denn, dass sie mit dem zweiten Gesichte begabt sind — beginnt auch für sie die Handlung mit dem Mord? Es scheint vielleicht sonderbar, dass ich mich auf unwissende Zuschauer berufe; aber was liegt daran, wenn es nur nicht unlogisch ist. Und unmöglich

kann es so unlogisch sein, als das bisherige kritische Verfahren, das — lucus a non lucendo — die Analyse des Dramas mit der Analyse der Schlegel, Gervinus, Ulrici, kurz, mit der Analyse unzähliger fertiger Urtheile, Vorurtheile und vorgefasster Meinungen, nur nicht mit jener des Hamlet, begann. Denn wenn es schon wahr ist, dass der ungelehrte Zuschauer den Apparat nicht hat, der unser Auge schärfen könnte, so gibt es doch auch kein falsch eingestelltes Instrument, das seinen Blick von der geraden Richtung ablenken, kein fremdes Medium, das die ihm zulaufenden Strahlen beugen und brechen, keinen wissenschaftlichen Wolkenschleier, der ihm das Gesichtsfeld verdunkeln würde; sondern gänzlich voraussetzungslos und naiv, voller Empfänglichkeit, nicht nur willens, sondern auch fähig, die von der Bühne ausströmenden Eindrücke in sich aufzunehmen, tritt er an das Stück und seine Handlung heran. Und übrigens, welche Kluft trennt denn uns, die Kritiker, von dieser ungelehrten misera plebs? Es gab eine Zeit, da auch wir zu ihr gehörten, und uns Allen, die Gescheitesten mit eingeschlossen, nicht nur der Mord, sondern sogar Hamlets Namen fremd und unbekannt war. Was geschah nun damals, als sich der Vorhang zum erstenmal vor uns hob? Da nun war es begreiflich, dass uns nur so viele Muthmaßungen über Hamlets Schicksale gestattet waren, als ihrer durch das Personenverzeichnis des Stückes aufgeregt wurden; und nicht, dass wir von dem Morde nichts wussten, sondern umgekehrt, wenn wir ihn gewusst hätten, wäre erstaunlich gewesen. Denn in diesem Verzeichnis fanden sich nur wenige Vermerke, die dem scharfsinnigen Vordeuter irgend einen Anhalt geben konnten: „Claudius, König von Dänemark — Hamlet, Sohn des vorigen und Neffe des gegenwärtigen Königs — der Geist von Hamlets Vater — Gertrude, Hamlets Mutter und Claudius' Frau". Das war alles; und nach welcher Richtung wiesen diese geringen Elemente? Gewiss, durchaus gering und verachtungswert waren sie

nicht, denn gegeneinandergehalten deuteten sie auf ungewöhnliche Verhältnisse und ließen mächtige Entwicklungen ahnen. Ein Sohn, der nicht die väterliche Krone erbt, ein Oheim, der den nächstberechtigten Neffen von der Thronfolge ausschließt, eine Gattin und Mutter, die trotzdem dem Herrscher von heute ihre Hand reicht — was geht da vor? Und wohl muss es sich um Wichtiges handeln, wenn selbst die Natur die Starrheit ihrer Ordnung löst und die Todten den Gräbern entsteigen. Soweit also führen uns jene Winke die richtige Spur; aber nun flackern die Irrlichter auf, um die unsichere Vermuthung zu täuschen. Denn was ist es, was den Entschlafenen aus dem ewigen Schlummer zurückruft? Hat er oder haben andere gesündigt? Wurde eine Krone geraubt und er erscheint dem Sohn, um ihn zu führen, oder dem ungetreuen Bruder, um ihn zu schrecken und zur Verzweiflung zu treiben? So ist der Combination Thür und Thor geöffnet und die Unwissenden werden, wie es einst auch uns geschah, zum Spiel mit bedeutenden Möglichkeiten gedrängt — allein es ist eben nur ein Rathespiel, in welchem die eine Vermuthung gerade so wertvoll oder wertlos ist, wie jede andere. Sollte aber die Phantasie, weil sie leicht zum Schauerlichen hinneigt, die anderen Möglichkeiten überspringend, sich in das sagenhafte Düster stürzen, wo die Ermordeten als rächende Geister erscheinen, gut, so beweist dies nur, wie scharf man schon bei der Einrichtung eines Theaterzettels auf Neugierde und Spannung calculieren kann; für den Nichteingeweihten wird aber damit, statt dass es ihm Klarheit brächte, die Verwirrung nur noch größer, denn nun mag er sich an der neuen Frage abmühen, ob Gattin, ob Sohn oder Bruder den vermutheten Mord vollbracht. Kurz, das Herumrathen ist ein angenehmer Zeitvertreib, nur dass es keine Gewissheit gibt; und so blieb gestern uns, den Kritikern, heute Anderen, die vielleicht auch einmal unser Metier üben werden, nichts anderes übrig, als so geduldig

wie möglich die positiven Aufschlüsse abzuwarten, die nur die Tragödie selbst uns geben kann.

Und wenn sie nun angeht und der Vorhang sich hebt, was geschieht da? Rufts auf der Bühne, klingts in unseren Ohren, in unseren Herzen wieder: Mord, furchtbarer Mord?

Die Kritik sagt ja; allein das Drama selbst antwortet mit einem riesengroßen, durch eine Reihe machtvoller Scenen forttönenden Nein! Vielmehr ist alles mit unendlicher Feinheit zunächst darauf angelegt, unsere Vermuthung von diesem schauerlichsten Gedanken abzuziehen, damit dann die Enthüllung desto mächtiger und überraschender auf uns wirke. Seht doch wie der Geist dort über die Bühne schreitet — kein Wort, keine sichtbare Wunde erzählt von Mord; seht dann Hamlets Freunde — was sie auch rathen, sie rathen nicht auf Mord. Das Hoflager dann, wo der Purpur über eine frische Ehe sich breitet, wo ein kriegerisches Ultimatum beschlossen wird und wo Claudius voll feierlichen Ernstes vom Rechte des Todten und von der Trauerpflicht des Überlebenden spricht — kein Gedanke an Mord. Und so geht es nun weiter und immer weiter: Gertrude spricht von der Melancholie des Sohnes, nicht von Mord, Ophelia von den Schwüren des Geliebten, nicht von Mord. Laërtes von der Unfreiheit, Polonius von der Leichtfertigkeit der Porphyrogeneten, nicht von Mord — und endlich Hamlet, er, dessen Gemüth eine einzige grosse Wunde ist und dessen Sinne alle auf der Lauer liegen, um ihm die ganze Schwachheit und Entartung des Weibes mitzutheilen, Hamlet selbst spricht von der treulosen Mutter, nicht von Mord. Niemand hat also den magischen Blick in das finstere Geheimnis der Vergangenheit, niemand spricht von Mord, niemand denkt an Mord — und so hat sich bis zu dem Augenblick, da der Geist zum erstenmal das Wort ausspricht, bereits ungeheuer Vieles, es hat sich Seltsames und Ungeheuerliches zugetragen, und das alles existiert für unsere Hamleterklärer nicht — für sie existiert nur der Mord!

Mit welchem Rechte aber maßen sie sich an, das Nichtwissen aller handelnden Personen zu ignorieren und mehr wissen zu wollen, als es der Dichter in diesem Zeitpunkte erlaubt? Darf der Kritiker, was er nur langsam erfahren, so behandeln, als hätte es ihm das Drama gleich anfangs gesagt? Darf er mit dem dramatischen Thatbestand nach Willkür umspringen, das Unbekannte als bekannt, den so spät auftauchenden und noch später nachgewiesenen Mord zum Ausgangspunkte nehmen, und das Alles, weil wir hinterher erfahren haben, dass dieser Mord sich eigentlich so und soviele Tage vor dem Beginne des Stückes zugetragen hat? Mit einem Wort, ist Hamlet ein Historienwerk oder ein Poëm?

* * *

Kurz gesagt hat sich also die Kritik mit der Anticipierung des Mordes einer Verwechslung der historischen und der dramatischen Form schuldig gemacht. Je nachdem es sich um die eine oder um die andere handelt, habe ich die Ereignisse entweder in der Reihenfolge wiederzugeben, wie mein Auge sie entstehen sah, oder in jener anderen, wie sie sich unabhängig von irgend einem betrachtenden Auge nacheinander zugetragen haben. Letzteres werde ich thun, wenn es sich um Historie, um Erzählung handelt. Wenn ich seit zwanzig Jahren von Trojas Zerstörung weiß und erst heute von dem Raube der Helena erfuhr, so müsste nun doch das heute Gelernte vorangehen, trotzdem ich in der Kenntnis des anderen groß geworden. Denn in der historischen Darstellung nimmt das Ereignis nicht von mir, sondern vom Zeitpunkte seines Geschehens seinen Platz in der Geschichte; nicht darauf kommt es an, wann mir die Erfahrung etwas sagt, sondern was sie sagt, ist ein für allemale objective und an ihren Platz gebundene Wahrheit, wobei irgend jemandes Wissen oder Nichtwissen vollkommen gleichgiltig ist.

Da nun der Mord zweifellos sowohl zeitlich als ursächlich das Erste ist; da ohne Mord kein Gespenst, ohne Gespenst kein Verdacht, ohne diesen kein Rachedurst, kein Suchen und Finden von Beweisen, keine Rache bestünde: mit einem Wort, da es ohne Mord überhaupt keine Hamlettragödie gäbe, wie es ohne Anstoß keine Bewegung gibt, so thäte der Historiker und überhaupt der Erzähler sehr recht daran, gleich neben das Factum „Tod des Königs Hamlet" das dazugehörige Factum „Todesursache: Mord" zu setzen, ob es gleich bekannt, dass Tage und Wochen verstrichen, während welcher Claudius' Verbrechen Geheimnis blieb. Ja es ist sehr wohl denkbar, dass der Historiker diesen Zustand des Geheimnisses völlig ignoriert; dass ihm Mord und Rache die Punkte sind, die er allein gesucht, weil sie die ideale Zirkelweite geben, aus der sich ganz und vollkommen das Bild der durch die Zeiten schwebenden Idee der Gerechtigkeit gewinnen lässt; dass ihm alles Dazwischenliegende, Hamlets Wissen und Nichtwissen, der Weg, der zur Rache geführt, ja Hamlets Persönlichkeit ganz und gar ein Minderes ist, das er hintansetzen darf, um nicht die Perspective seines größeren Vorwurfs zu stören und von dem Hauptzuge der Geschichte abzuirren, die die Leichen von Nationen sieht und darum keine Thräne hat für das Glück und Leid eines einzelnen Menschen. Von ganz anderem Guss als die Geschichte ist ja aber das Drama, von ganz anderem Guss muss daher seine Handlung auch in dem Spiegel erscheinen, den der Kritiker ihm vorhält.

* * *

Lassen wir die plane historische Darstellung; das Drama ist Kunstwerk, und als solches will es gefühlt und beurtheilt sein. Der Dichter lädt uns nicht ein, die Beschreibung von Geschehenem und Vergangenem zu lesen, sondern recht eigentlich macht er uns das Entlegenste gegenwärtig und lässt die Dinge gerade so vor unseren Augen entstehen,

wie das tägliche Leben selbst es thut, das uns zu mitfühlenden Augenzeugen macht seiner Bildungen und zerstörenden Werke. Den Entwicklungen des Dramas gegenüber sind wir kein spätergeborenes Geschlecht, das nur auf Bekanntes zurückschaut und im breiten Strom des Vollendeten kein Räthsel, kein Geheimnis gewahrt; sondern hineingeworfen mitten unter den geheimnisvoll verworrenen Andrang der Ereignisse, erhalten wir nur schrittweise unsere Kenntnis von den Dingen, und nur soviel davon, als es dem Dichter beliebt. Wenn es ihm passt, wird er uns gleich anfangs alles vordeuten und sagen; allein wenn er noch schweigt, so existiert das Verschwiegene auch für mich noch nicht. Jedes Theilchen der Handlung muss folglich auf dem Platze bleiben, wohin der Dichter es gesetzt: und steht also zu Anfang nicht der Mord, sondern das Nichtwissen vom Morde, und folgen dann erst angeregter Verdacht, Nachspürung und voller Beweis, so heißt es die Führung der Fabel umstoßen, und das Unterste zu oberst kehren, wenn man die Kettenglieder umstellt und anders verflicht. Eine solche Kritik ist herostratische Kritik; eine solche Kritik wäre fähig, die Venus von Medici in Trümmer zu schlagen, um zu sehen, ob sie sich nicht wiederherstellen lässt. Versuche dann Einer sich in dem Mischmasch zurechtzufinden! Dann fügt sich wohl ein Splitter vom Fuß zum Haupte und Anderes passt vielleicht anderswohin, aber der muthwillige Zerstörer frägt nun doch, wohin die holde Schönheit entflohen. So gut wie die Statue hat auch das Drama sein festes Gefüge und ein Ebenmaß der Glieder; wie dort Kopf Kopf, Hand Hand, Fuß Fuß ist und es Wahnsinn wäre, an dem Bildwerk herumzumeißeln, um ihm einen anderen Kopf, eine andere Rundung der Glieder, eine andere Haltung des Körpers zu geben, so hat auch das Drama seinen bestimmten Anfang, seine bestimmte Mitte, sein bestimmtes Ende, und es ist nicht mehr Shakespeares Werk, wenn ich etwas anderes an die Spitze stelle, als

im Buch steht. Mit einem Worte. es geht nicht an, bei Beginn der heutigen Vorstellung mit den Gedanken in Mitte oder Ende der gestrigen zu weilen, oder es wird uns wie dem Sänger geschehen, der den theueren Schatten verlor, als er hinter sich blickte. Wir lassen uns leiten und führen. wie und wohin es dem Dichter beliebt; wir sind Hamlets Zeitgenossen, sein nächster. vertrautester Kreis. und nehmen auch die Hauptbedingung auf uns. unter welcher er gelebt, dass nämlich als Geheimnis und dann als unbewiesener Verdacht für uns bestehe, was heute in Wahrheit nicht verborgen noch unbewiesen mehr ist; wir leben nur im Helden, ahnen, was er ahnt. wissen, was er weiß, fürchten, zagen, sehnen ganz mit ihm. weil und solange uns der Dichter nicht bessere Kenntnis geben will, als dem Hamlet. Kurz. alles. was ich je über denselben Stoff gesehen. gelesen, gehört. ich gebe es kummerlos preis. todt und ausgelöscht ist das Gestern, denn ewig neu ist mir die Schöpfung des dichterischen Genius. und nur heute werde ich den unglücklichen Prinzen leben, nur heute ihn sterben sehen. Nur so wie es ist, ist das Kunstwerk abgeschlossen. ewig jung und ewig dasselbe — und als ewig dasselbe, als lebendige Gegenwart will es bei jeder neuen Aufführung gefühlt und beurtheilt sein.

* * *

Die Anticipierung des Mordes war mithin ein Verstoß gegen das dramatische Princip. und von selbst und unausweichlich werden wir in diesem Buche immer wieder zu den schweren Verlusten hingeführt werden, welche aus dieser Verwechslung zweier grundverschiedener Darstellungsformen entstanden. Denn alle Linien des künstlerischen Bildes mussten — um es kurz anzudeuten — nach Veränderung des Ausgangs- nnd Betrachtungspunktes eine totale Verschiebung erleiden, und damit war auch das Urtheil getäuscht, der Genuss unsicher und unrein gemacht. Zerfallende Elemente an Stelle der geschlossenen Einheit des

Stücks, Charaktere und Handlungen in fremdem falschem Zwielicht verschwimmend, dichte Schleier endlich auch um das wirkliche Problem der Tragödie gelegt — was Wunder, dass wir nun auch die ordnende Hand des Dichters nicht erkannten, sondern von Stimmungen und Willkür eingegeben glaubten, was doch Shakespeare mit schärfster Berechnung der künstlerischen und factischen Nothwendigkeiten abwog? Wir werden es hier zunächst mit den Eröffnungsscenen des Dramas zu thun haben, aber an ihnen schon wird sich zeigen, wie es nach dem ersten großen Fehltritt um Empfindung und Verständnis geschehen war. Denn alle Kunst und Mühe des Dichters, den Zuschauer Geister glauben zu lehren, war sie nicht nach Anticipierung des Mordes an uns verschwendet? Konnte uns der Geist noch eine aus innerer Nothwendigkeit handelnde, nächstbetheiligte Person sein, die hier ihre eigenen Geschäfte zu besorgen hat, und war er nicht vielmehr zu einem todten Sprachrohr herabgesunken. das uns eine fremde Stimme zutrug, zur Hilfsmaschine eines in Verlegenheit befindlichen Poëten? Was hatte er uns noch zu sagen, was hatten wir von ihm noch zu erwarten, da wir doch alle die Historie kannten von dem an dem früheren König begangenen Mord? Und die Folge davon war, dass alles versagte, wessen der Dichter für seine letzten Zwecke bedarf: die Täuschung, das Mitleid, die Rührung. Da wir uns mit Schauder und Entsetzen vor der unbekannten Erscheinung erfüllen sollten, war sie uns ab ovo etwas Bekanntes und Zerlegtes; da sie uns aufregen und den Athem benehmen sollte, fand sie kalte Herzen und Köpfe, die als lästiges Hemmnis jeden ihrer Schritte empfanden und in der praktischen Bethätigung deises Gefühls schließlich zur Correctur des Gedichtes durch Kürzungen und Striche gelangten. Mit Einem Worte, die Rolle muthete uns nur noch als Episode an, die sich ertragen ließ, wenn der Schauspieler gut declamierte — der Geist des Geistes aber war uns völlig verschwunden.

Und wenn es nur das gewesen wäre! Wie gerne wollten wir uns dann mit solchem Verluste befreunden! Allein nicht nur die unmittelbare Wirkung dieser Scenen, sondern auch ihr enormer Thatsachengehalt, Fundament und Voraussetzung der ganzen tragischen Handlung, giengen in dem kritisch-philosophischen Nebel verloren: es giengen die zahllosen Merkzeichen verloren, welche darauf vorbereiten, dass die Erscheinung des Geistes etwas Zweifelhaftes ist, und dass also die Anzeige, statt zu beweisen, selbst erst des Beweises bedarf. Und nun versuche man, die daraus fließenden Consequenzen zu ermessen. Wahrlich, welch' eine beschränkte Logik und Moral war das, welche Hamlets Unthätigkeit unerklärlich fand und das Schuldmoment in die Schwäche oder in die Verhärtung seines Charakters legte! Es war die Logik des Kindes, welches sich wundert, dass der Gekettete nicht für Abwechslung sorgt und dem Adler des Zeus täglich nur Leber zur Speise bietet. Hätten Caesar und Frankreichs Heinrich gewusst, was heute die Schulbuben wissen, nimmermehr hätte sie der Dolch der Mörder ereilt. Waren sie aber träge, waren sie Zweifler und Grübler, weil sie gegen den geheim schleichenden Mord keine Vorkehrungen trafen? Nein, sie waren es nicht, weil sie von den Verschwörungen keine Kenntnis hatten. Damit ich also handle, muss ich handeln können, und damit ich dies kann, muss ich zuvor wissen, d. h. damit ich strafe, muss mir das Verbrechen zuvor bewiesen sein — und Hamlet wusste zu Beginn überhaupt nicht, und nachher, bis zum Schauspiel, nicht mit der erforderlichen Gewissheit, dass sein Vater von Claudius ermordet worden.

Darum, während man nicht einsieht, warum Hamlet das Schwert in der Scheide lässt, ist doch in Wahrheit nicht zu begreifen, mit welchem Schein von Berechtigung er es sollte ziehen können, solange es am Beweise gegen Claudius mangelt. Wundert euch, wenn ihr es anders nicht verstehet, soviel ihr wollt über Hamlet — aber wundert

euch ja nicht vor der Schauspielscene und vor dem Gebet des überführten Mörders, denn bis dahin konnte Hamlet nicht anders. Er war aber auch nicht unthätig bis dahin Er that nur nicht, was die Kritik von ihm erwartete, und schlug nicht gleich dem Laërtes rasch mit brutalen Fäusten drein; dafür suchte und fand er aber den einzig möglichen Beweis für den begangenen Mord, und das war die schwerere und gewaltigere Handlung.

* * *

Von der Schwelle weg sind wir nun selbst den Dingen vorausgeeilt, um den Irrweg zu übersehen, auf welchen man nach dem ersten falschen Schritt gelangte. Welches ist nun aber, da der Mord es nicht ist, der eigentliche Ausgangspunkt der tragischen Handlung? Nun, ich glaube, dass man bei näherem Zusehen in dem Gesagten auch diese Frage schon beantwortet findet. Denn wenn ich einerseits wissen muss, um handeln zu können, und wenn anderseits das Drama Handlung verlangt und alle Tragik in dem Helden verkörpert, so ist weder Tragik noch Beginn der Tragödie gegeben, so lange Hamlet noch weit entfernt ist von der Kenntnis vom Morde. Denn was hätte er da auf der Bühne zu thun? Wäre es Tragödie, dass ein Sohn den todten Vater beweint? Soll er sechs Wochen lang weinen, auf der Bühne weinen, die keine rührenden Klagen duldet, sondern Handlung verlangt und nichts als Handlung — und gerade Shakespeare, dessen Handlungen sonst reißenden Zug besitzen, soll solcherlei niederschreiben?

Nein, seine Poësie ist von anderer Art. Er setzt genau dort ein, wo der Held in seine tragische Bahn eintritt, wo für ihn die Möglichkeit des Handelns beginnt, wo die Kette der Begebenheiten bis zu jenem Ereignis gediehen ist, das schon, schon ihm sichtbar werden, ihm das Blut gerinnen machen, ihn zu rastlosem, erschöpfendem, todtbringendem Handeln zwingen wird. Und welches ist dieses Ereignis? Äußer-

lich ist es leicht zu finden, denn es steht an der Spitze des Dramas; aber auch innerlich ist es unumstößlich gekennzeichnet, so dass nur dieses und kein anderes Anfangspunkt der tragischen Handlung sein kann — es ist die Erscheinung des Geistes.

III. Der Geist.

Es gibt aber zahlreiche Kritiker, welche „Scilicet Nicht-Geist" lesen wollen, wo „Geist" steht, und welche die Erscheinung bestenfalls nur für eine Hallucination erklären — eine Ansicht, die bereits zu dem radicalen Versuche geführt hat, dass man auf einer deutschen Bühne den Hamlet ohne den Geist zur Aufführung brachte. Was nun uns betrifft, so wolle man verzeihen, dass wir darin nichts erblicken können, als nichtsnutzige Spitzfindigkeiten und Appretierungsversuche von herostratischem Charakter. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass das Drama in erster Linie Kunstwerk ist und nichts als Kunstwerk. Behält man dies im Auge und erwägt man, dass wie jeder Theil in einem Kunstwerk, so auch der Geist zur Erfüllung irgend einer bestimmten Function gegenüber der Gesammtheit dienen soll, so wird sich zeigen, dass wir das uralt fertige Stück, wenn es mit seinem Geiste unnatürlich sein sollte, durch solche Modernisierungsversuche nur noch fürchterlicher denaturieren.

Denn die Aufgabe, die der Dichter zu lösen hat, besteht darin, die Aufdeckung eines Verbrechens zu zeigen, welches im tiefsten Geheimnis, ohne Zeugen und ohne Zurücklassung irgend einer noch so geringen Spur begangen wurde. Heutzutage hätte die Sache keine besonderen Schwierigkeiten; denn jede Königsleiche wird secirt und so würde Hamlet durch den Obductionsbefund davon unterrichtet werden, dass sein Vater infolge einer Vergiftung gestorben. Zu Shakespeares Zeiten war man aber nicht so

weit, und darum fand sich der Dichter vor der Wahl, ob er die Enthüllung geschehen lassen solle durch eine Hallucination oder durch einen Geist. Nun ist es allerdings richtig, dass es Hallucinationen gibt und Geister nicht; aber anderseits ist das gleichzeitige Hallucinieren von vier verschieden gearteten Menschen, die Congruenz ihrer Hallucinationen, und der Umstand, dass die Sinnestäuschung schließlich gleich dem zweiten Gesichte aufs minutiöseste den Hergang des Mordes ausmalt, wahrhaftig um nichts wahrscheinlicher, als dass ein Geist erscheint und das nächtliche Geheimnis verräth. Was also ist bei der Hallucination für ein Gewinn? Bloß eine an und für sich mögliche Voraussetzung — aus welcher aber ein Riesenhaufen ärgerlichster und beleidigendster Unwahrscheinlichkeiten entsteht. Und was ist bei dem Geist für ein Verlust? Bloß dass man eine unphilosophische Voraussetzung aufstellt, während in allen übrigen Stücken die Wahrscheinlichkeit ihr Recht behaupten kann. Also ein zwölffaches wunderlich unbegreifliches und unpoëtisches Zufallsspiel psycho-pathologischen Charakters dort — eine einmalige unphilosophische, aber viel geglaubte und nicht unpoëtische Annahme hier — und man zweifelt noch, welchen Modus der Dichter gewählt hat? Ich für meine Person muss gestehen, dass ich lieber mit einem als mit zwölf Hindernissen arbeite.

Doch freilich, hört darum dieses eine Hindernis auf, Hindernis zu sein? Wird der Geist dadurch, dass Shakespeare ihn wie einen Bissen Brod braucht, zu einem wirklichen Wesen? Und wenn der Dichter hundertmal in Todesnoth wäre, dürfen wir, darf die Poësie von ihm ein Gespenst acceptieren, da wir doch wissen, es gibt kein Gespenst?

* * *

Damit wären wir bei der partie honteuse der Shakespeare-Literatur angelangt, nämlich bei der Conclusion von der Nichtexistenz einer Geisterwelt auf die Nichtexistenz

des Geistes im Hamlet. Wir müssen nun versuchen, diese Schlussfolgerung so ernsthaft als möglich zu besprechen; der Leser aber wolle glauben, dass es ein noch trübseligeres Geschäft ist, die Widerlegung solcher Dinge zu schreiben, als sie zu lesen.

Confiteor, es gibt keine Geister; confiteor, auch der Geist von Hamlets Vater hat niemals existiert — und muss er also darum fort von der Bühne, so heißt dies, dass, was nicht schon einmal wirkliches Leben besaß oder besitzen konnte, auch unter keinen Umständen den Schein des Lebens gewinnen kann. Gut. Aber weil unsere Unterwerfung eine vollständige ist, so seien auch die Consequenzen vollständig gezogen. Streichen wir also aus Grillparzers Stück die Ahnfrau, aus Shakespeares „Sturm“ alle Geister, aus „Macbeth“ die Hexen, aus dem „Sommernachtstraum“ Oberon, Titania, die Elfen, die Verwandlung des Zettel, den tollen Zauber, der mit den vier Liebenden spielt. Den „Faust“ aber streichen wir von Anfang bis zu Ende, vorerst den Himmel, dann den Pudel, dann die Walpurgisnacht, und versteht sich den ganzen Mephisto auch; und auch der ganze zweite Theil mit seinen Engeln, Teufeln, allegorischen, mythologischen und anderen Figuren sei dem Tode geweiht — denn wann ist dies alles jemals möglich gewesen? Und so streichen wir und streichen, und wenn wir uns endlich bettelarm gestrichen, heute dieser, morgen jener, schließlich all' der holden Unwirklichkeiten entwöhnt haben, welche die Kunst geboren, und wenn der kritisch-naturalistische Wahnsinn zuletzt vielleicht auch das Volk ergreift — was dann? Dann erleben wir etwas wie einen Rückfall in die mittelalterliche Barbarei.

Doch ohne pathetische Exclamationen: Diese Sorte von Kritik hat über ihren absurden Theoremen an Urgrund und Urkraft aller Kunst, an die Phantasie vergessen und alle möglichen und unmöglichen Factoren, nur nicht das Recht der Phantasie, in den Kreis ihrer fehlerhaften Berechnungen

gezogen. Bekanntlich wohnt aber dem Menschen — es gibt hiefür Universitäts- und andere Atteste — eine Kraft inne, die man Vorstellungskraft nennt und die mich befähigt, die Elemente, aus denen die Dinge bestehen, neu und anders, zu Gestaltungen zu combinieren, wie sie in der Wirklichkeit nicht vorhanden sind, sei es, dass ich in dieser Absicht zu den fertigen Dingen Fremdes hinzufüge, sei es, dass ich von ihnen Wesenheiten wegnehme, so dass das Zurückgebliebene in den ersten Rang tritt, oder endlich, dass ich von Grund aus neue Vorstellungsbilder schaffe, deren Elemente alle aus dem lebendigen Vorrath der Wirklichkeit geholt sind und die doch in solcher Vereinigung an keinen wirklich vorkommenden Typus gemahnen. Wie es nun richtig ist, dass zu den nicht vorhandenen Dingen auch die Schattenwelt gehört, so gewiss ist es auch, dass unsere Phantasie gerade die Vorstellung von Geistern, die körperlos schwebend aus der Gruft kommen, am leichtesten bildet und aufnimmt. So bestand die Geisterwelt auch noch für die Shakespeare'sche Zeit als Realität, an welche man mit dem festesten Glauben glaubte; so ist sie auch beispielsweise — um aus dem heutigen Bildungskreise nicht herauszutreten — auch heute noch den Spiritisten eine Realität; und wenn der Glaube fehlt — nun, dann kann sie glaubhaft gemacht werden.

* * *

Dies hat bereits Lessing im 11. Stück der Hamburger Dramaturgie tief und sorgfältig begründet. Er hatte es zuvörderst mit Voltaire zu thun, der den Geist des Ninus als Wunder, als Deus ex machina auf die Bühne gebracht hatte und dann dem misslungenen Wagnis einen nicht minder misslungenen Rechtfertigungs-Versuch als Reisepass mitgab. Diesen letzteren nun nimmt Lessing zuerst in die Arbeit; dann deckt er den wahren Grund auf, warum die Alten, und die Bedingung, unter welcher die Modernen Gespenster vorführen durften und dürfen; und dann zu Voltaire zurück-

kehrend weist er nach, dass dieser nichts anderes als bloß ein lächerliches, „unglaubliches Märchen ausstaffiert“ habe.

Voltaire sagte: „Das ganze Alterthum hätte diese Wunder geglaubt und es sollte uns nicht vergönnt sein, uns nach dem Alterthum zu richten?“ Das heißt also: Das Alterthum war gläubig, und darum haben auch wir Neueren, die wir nicht glauben, seine Befugnis.

Ist dies nun richtig? Lessing antwortet: Gewiss nicht! und führt den Gegner ad absurdum. Er thut dies, wie dem aufmerksamen Leser nicht entgehen kann, ohne zu verrathen, dass er es zu thun die Absicht habe, so dass Voltaire sich plötzlich und unvermuthet in der Schlinge findet; hier ist es aber naturgemäß geboten, jenes dialectische Meisterstück in seine Elemente zu zerlegen. Lessing sagt sich Folgendes:

Es ist ein allgemein anerkanntes, von niemandem widersprochenes Princip, dass es Zweck der Tragödie ist, durch Täuschung zu rühren; mit diesem Princip also muss sich der von Voltaire ausgesprochene Satz, wenn er wahr ist, vereinigen lassen. Sollte es nun richtig sein, dass der moderne Dichter bloß kraft einer Art Erbgangs in die Befugnis des Alterthums eintritt, und ist diese Uebung der Alten ein genügender Grund, so kann dies nur den Sinn haben, dass es daneben keines anderen Grundes bedarf, um darauf — der Kürze halber sei das Wort erlaubt — das Recht auf Gespenster zu stützen. Wie wäre denn sonst jener eine Grund genügend? Dies ist er ja nur dann, wenn er die Kraft hat, durch sich selbst, ohne fremde Mithilfe, das angesprochene Recht zu constituieren und gegen alle Anfechtungen zu tragen, so dass es nichts verschlägt, auf alle weiteren Stützen zu verzichten. Ja noch mehr, was sollte es an dem Resultate ändern, wenn man die übrigen entbehrlichen Gründe vernachlässigen, wenn man gar ihr Gegentheil für wahr annehmen wollte? Denn dann würde wohl die Anzahl der Gegengründe, wenn es solche noch gibt,

vermehrt, aber es ist nicht einzusehen, wie dies uns schrecken sollte, da doch nur die Qualität in Frage steht und jener Eine Grund von solch' zwingender Kraft ist, dass er allein genügt! Gut also, denkt Lessing, mithin wollen wir den Vorrath aller sonstigen Argumente über Bord werfen, wollen sie als nicht vorhanden, wollen ihr gerades Gegentheil als vorhanden ansehen und unsere Sache ausschließlich dem Einen Grunde des Herrn von Voltaire anvertrauen. Und schon beginnt Lessing jene beiden Sätze aufzuthürmen, die in ihrer dialektischen Kraft zu den bedeutendsten Stücken der Hamburgischen Dramaturgie gehören. Denn es ist ja noch die zweite, auch von Voltaire nicht widersprochene Voraussetzung im Spiele, dass nämlich das Drama durch Täuschung rühren soll. Welche Bedeutung kann daneben Voltaires Berufung auf die Antike haben? Doch nur die, dass uns der Dichter auch dann täuschen und rühren wird, wenn er einzig in äußerlicher Nachahmung des Alterthums Gespenster auf die Bühne bringt. Thut er dies nun, so kann man nicht sagen, dass er nach dem Beispiel der Alten auch den Gespensterglauben nützt, denn wessen Glauben sollte er benützen? Doch nicht den unsrigen! Er bedarf ja seiner nicht, solange ihn die Befugnis der Alten deckt. Und zwar bedarf er seiner so wenig, dass er seinen Zweck erreicht, auch wenn wir keine Gespenster glauben; auch wenn dieser Unglauben so stark ist, dass er durch nichts und unter keinen Umständen zu entwurzeln ist; auch wenn die Phantasie durch nichts und unter keinen Umständen, und selbst für einen Augenblick nicht dazu zu bringen ist, sich täuschen zu lassen — wenn es also gar kein Mittel gibt, uns in die Illusion zu versetzen, dass die dargestellte Figur wirklich Gespenst sei. Und folglich — folglich will uns Voltaire mit seinem Gespenste auch dann täuschen, wenn es ganz unmöglich ist, uns zu täuschen!

Welch' ein horrender Widerspruch — ein Widerspruch überdies, der in's Blut geht! Denn wenn die Täuschung

versagt, wie will der Dichter den nächst höheren Zweck erreichen und mich zu Mitleid und Rührung hinreißen? Was soll mich rühren, wenn statt der Illusion der Gedanke in mir lebendig ist: Dieser Todte ist nicht todt, dieses Gespenst ist kein Gespenst, sondern es kommt aus dem Garderobezimmer und seine Klagen sind nicht selbstgefühlt und nicht König Hamlet, sondern Peter Zapfl ist sein Name? „Wenn es also wahr ist, dass wir jetzt an keine Gespenster mehr glauben; wenn dieses Nichtglauben die Täuschung nothwendig verhindern müsste; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können; so handelt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffirt: alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren." Damit hat also Lessing nachgewiesen, dass Voltaires Rechtfertigung Alles, nur keine Rechtfertigung ist; vielmehr ist der Grund, warum die Alten, und die Bedingung, unter welcher die Modernen Gespenster vorführen durften und dürfen, eins und dasselbe: nämlich der Glaube an Gespenster; so dass, wenn der Zuschauer heute weder glauben, noch in Illusion versetzt werden kann, es auch dem modernen Poëten nicht mehr erlaubt ist, sich nach den Dichtern des Alterthums zu richten.

Kann man nun aber daraus schließen, dass Lessing auch andere als die Voltaire'schen Geister von der Bühne verwiesen haben wollte? Keineswegs! Denn „Folglich?" fährt er fort, „folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein, dieser Verlust wäre für die Poësie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt, und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muss daher anders fallen und

die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? oder vielmehr was heißt das? Heißt es soviel: wir sind endlich in unseren Einsichten so weit gekommen, dass wir die Unmöglichkeit davon erweisen können? gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruch stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Mann immer und beständig so gegenwärtig, dass ihm alles, was damit streitet, nothwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muss? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster, kann also nur soviel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebensoviel dafür als darwider sagen lässt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Uebergewicht gegeben; einige Wenige haben diese Art zu denken und Viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton. Der große Haufe schweigt und verhält sich gleichgiltig und denkt bald so bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen. Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den Dichter nicht abhalten Gebrauch davon zu machen. Der Samen, sie zu glauben, liegt in uns Allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet."

Es ist keine Frage, das Lessings Urtheil ein gesünderes, realistischeres ist, als jenes seiner Epigonen. Er rechnet mit dem anwesenden Publicum, nicht mit abwesenden Philosophen: er rechnet mit der gegebenen Thatsache des öffentlichen Geistes, der ein solcher ist, dass der Dichter keine verschlossenen Thüren findet, wenn er uns in Illusion versetzen will. Wenn er nur kann, was er will, dann findet er auch heute und auch bei uns eine hingebende Phantasie, die sich gerne täuschen und fortführen

lässt zum Glauben an Gespenster — denn der Same, sie zu glauben, liegt in uns Allen und: „es kömmt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen: im Theater müssen wir glauben, was er will.“ Und damit ja niemand zweifle, dass „das Genie aller unserer Philosophie trotzt und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß,“ verweist schließlich Lessing — eben auf den Geist im Hamlet! „So ein Dichter,“ sagt er, „ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenst im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken.“ Auf der einen Seite eine geisttödtende Kritik, auf der andern Lessing — das Spiel ist etwas ungleich.

IV. Horatios Bekehrung.

Nun beachte man, wie der Dichter die Erscheinung einführt; so wunderbar ist hierin sein Geschick, dass wir zur Zeit, da Hamlet zum erstenmale das Gespenst erblickt, schon längst von dessen Wirklichkeit überzeugt sind. Es muss hier übrigens erwähnt werden, dass Lessing die meisten, aber nicht alle jener Mittel bemerkt hat, deren sich Shakespeare bediente, um uns im Fluge Geister glauben zu lehren. Im höchsten Grade zutreffend und eindrucksvoll, wenn auch nur in Andeutungen sich bewegend, ist das allgemeine Bild, welches Lessing von dem Geiste entwirft: „Das Gespenst kommt zu der feierlichen Stunde, in der schauerlichen Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düsteren, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir von der Amme an Gespenster zu denken

und zu erwarten gewohnt sind.“ Mit genialem Feingefühl hat es ferner Lessing herausgefunden, dass „in der Scene, wo die Mutter dabei ist“, die Erscheinung mehr durch den Spieler auf uns wirkt, als durch sich selbst; denn indem Gertrude vom Geiste nichts sieht noch hört, geht alle unsere Beobachtung auf Hamlet, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Entsetzen zerrütteten Gemüthes wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche in ihm diese Zerrüttung verursacht, für das zu halten, wofür er sie hält.

Allein, dass die Erscheinung mehr durch den Spieler auf uns wirkt, als durch sich selbst, dies zu erkennen, war es nicht erst nöthig, die Scene mit der Mutter abzuwarten; denn gerade aus der ersten Scene geht dies am sichtbarsten hervor, gerade in dieser Scene hat der Dichter durch einen ganz einzigen, wunderbar kühnen Handgriff eine der handelnden Personen, den Horatio, zum Mittel gemacht, um „den Samen, Gespenster zu glauben, in uns zum Keimen zu bringen und den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben.“

Dieser Handgriff heißt: zu Schauder und Entsetzen noch hinzugefügt die sichtbare Besiegung des Zweifels.

Wir müssen dies nun näher untersuchen. Es ist sehr wahr, dass eine Erscheinung auf der Bühne mehr durch den Spieler auf uns wirkt, als durch sich selbst. Nur wenn er glaubt, können auch wir zum Glauben hingerissen werden, und glaubt er nicht, so ist es auch um unsere Illusion geschehen, möchten auch sonst hundert sichtbare Hebel in Bewegung gesetzt sein, um in uns die Täuschung hervorzurufen. Dies ist so klar, dass es keinem, selbst dem ungeschicktesten Poëten nicht verborgen sein kann, und desshalb wird auch auf der Bühne mehr und fester an die Geistererscheinungen geglaubt, als diese es manchmal verdienen würden. Ja, es ist, wenn auch unausgesprochen, zur alleinherrschenden technischen Regel geworden, die Wirk-

lichkeit eines vorgeführten Geistes dadurch plausibel zu machen, dass man ihn von den handelnden Personen mit einem Glauben glauben lässt, der keine Zweifel kennt.

Diese alleinherrschende Regel aber, für Shakespeare herrscht sie nicht allein. Auch wo er gleich den anderen Dichtern verfährt, ist er ihnen ungleich, und wo er nur der Formel zu gehorchen scheint, sind es andere lebendigere Forderungen, die ihn bestimmen — im Hamlet aber wirft er die allgemeine starre Uebung ganz und gar über den Haufen.

Seine Logik sagt ihm dasselbe, was Lessing im Auge hat, aber sie sagt ihm noch etwas mehr. Wenn von Zweien der Eine die vor ihm stehende Flüssigkeit für Wasser erklärt, während der Andere dies thut, nachdem er sie zuvor gekostet, so wird man nicht sagen können, dass Beide mit gleichem Grunde ihr Urtheil abgegeben haben; und ganz so ist der Wert der von den Schauspielern gegebenen Bürgschaft ein sehr ungleicher je nach des Quellen ihres Glaubens. Die handelnde Person kann das Gespenst ohne weitere Untersuchung glauben, und sie kann es, nachdem sie zuvor geprüft und sich überzeugt hat, dass sie nicht anders kann; und sicherlich wird es Fälle geben, wo auf diesen Unterschied sehr viel ankommt.

Man wird mir das Beispiel Julius Caesars und Richards III. entgegenhalten, wo Brutus und Richard die ihnen erscheinenden Geister ebenfalls sofort für wahr nehmen, ohne dass hiedurch der Zuschauer gestört würde. Aber ich habe schon gesagt, dass Shakespeare, wenn er äußerlich dasselbe zu thun scheint, wie andere, es doch innerlich grundverschieden fundiert. Woran liegt es denn, dass er sich dort auf die bloße Zeugenschaft des Brutus und des Richard verlässt? Es liegt daran, dass er in diesen Fällen keiner stärkeren Atteste mehr bedarf. Denn die Gespenster erscheinen in einem Augenblicke, da der Zuschauer nicht mehr zur Besinnung erwachen kann; seine Illusion ist be-

reits vollständig in fremder Gewalt; durch vier Acte der dichterischen Führung gefolgt, lebe ich nun voll und ganz im Banne der fernen Zeit und Handlung; versunken ist für mich meine eigene reale Welt, und keine ihrer Stimmen dringt mehr zu mir herüber, herüber in die vorgetäuschte Welt, die Ohr und Sinne gefangen hält; so viel und so sehr habe ich bereits geglaubt, dass nun nichts mich stört, auch die Geister zu glauben, besonders wenn sie mir so einfach und natürlich, ja als nothwendige Reflexe der abgesponnenen Handlung erscheinen. Denn nicht in einem willkürlich gewählten Augenblicke verlassen sie ja ihr Grab: in beiden Stücken ist es die Stunde hart vor der Entscheidung, die schaudernde Stille der Nacht obendrein, da das Getümmel des Tages schweigt und die qualvoll aufgeregte Erinnerung den Flug nimmt, um sich zum Durchlebten zurückzuwenden. Nicht Brutus, nicht Richard allein denken jetzt zurück — der Zuschauer selbst thut es; und zwar thut er es spontan in dem nächtlich verdunkelten Raume; und zwar thäte er es selbst dann, wenn Brutus und Richard so verhärtet wären, nicht der von ihnen Ermordeten zu gedenken. Ja wäre der Dichter so ungeschickt, dieser Rückerinnerung keinen Raum zu gönnen, so würden doch wir sie fordern und ihn träfe der Vorwurf, dass er unser Mitleid gewinnen wolle nicht für Menschen, sondern für Wesen mit steinernen Herzen — denn wie ist es möglich, dass einem Mörder auch nicht ein einzigesmal das Bild des Ermordeten vorschweben soll? Wenn also in diesem Augenblicke ohnehin und von selbst meine Gedanken bei den Ermordeten weilen; wenn ich ferner im Caesar durch die Stürme, Zeichen und Wunder der ersten Acte, im Richard durch den Anblik des schlafenden Mörders auf Außernatürliches und traumhaft Ungewöhnliches vorbereitet bin — was wäre nun so Verwegenes darin, wenn der Dichter meinen Gedanken Gestalt leiht und sie als belebte Wesen, als Geister mir vorführt? Nein, nicht nur hat er alsdann meine Skepsis nicht zu fürchten, sondern ich danke ihm vielmehr,

dass er für mein menschliches Empfinden so treues Verständnis gezeigt; nicht als ein Fremdes, Unbegreifliches und Abstoßendes, sondern als tiefinnerst Geahntes sehe ich die Schatten mir nahen; und nun mich ihr Anblick mit Schauern erfüllt, ist es nicht ein gemeiner Schrecken, sondern der Schauder geheimnisvoll erhabener Größe, der mich jedesmal bewegt, wenn der über dem Erdendunkel gebreitete Schleier sich lüftet und die Gedanken sich zur Ahnung der allwaltenden Gerechtigkeit erheben. Und so stehe ich denn auf heiligem, tragischem Boden, dem Menschliches entspringt, um mich zu reinigen und mit starkem Strahle himmelan zu tragen.

Sind wir nun aber im Hamlet in der gleichen Lage? Hier muss die spröde Phantasie erst geweckt und gewonnen werden; hier sofort glauben, hieße, sofort und ohne Vorbereitung, ohne irgendwie denkbaren Grund sich von Dingen täuschen lassen, die zwischen Himmel und Erde am schwersten glaublich. Und welch schwieriges Problem! Dieser Geist, der wortlos, so ganz ohne sichtbare Nöthigung schon in der ersten Scene erscheint und darum geeignet ist, die Illusionsfähigkeit des Hörers im Keime zu ersticken, gerade er soll das Mittel sein, die Illusion zu wecken und die nothwendige Täuschung zu bewirken! Und zwar kann der Dichter gar nicht anders, er hat keinen Ausweg, gleich an der Schwelle muss er dieses halsbrecherische Experiment riskiren. Denn wir haben ja gezeigt, dass mit der Erscheinnng des Geistes erst Hamlet in seine tragische Bahn eintritt; erst mit ihr beginnt für den Prinzen die Möglichkeit des Handelns, und folglich ist nur ihr Auftreten und nichts anderes Ouverture und natürlicher Anfangspunkt der Tragödie.

Und was thut nun der große Brite?

Feierliche Stunde, schaudernde Stille der Nacht, die geheimnisvollen Begleitungsumstände, die der Volksglaube allgemein einem Geiste beigibt — sie fehlen nicht, sie können bei Shakespeare nicht fehlen, und in Marcellus und Bernardo

ist auch das gläubige Gemüth, dieser eifrigste Advocatus diaboli vorhanden, der schaudernd die Wahrheit dessen beschwört, was dem Auge erschienen. Einem anderen Dichter wäre dies genug; allein Shakespeares „holder Wahnsinn“ sieht auch hier tief in des Hörers Herz hinein. Wie wenn der Schauder der Beiden trotz alledem auf den Zuschauer nicht übergehen wollte? wenn er kalt bleibt? wenn seine noch nicht weggetäuschte bessere Einsicht der von der Bühne ausgehenden phantastischen Wirkung trotz alledem widerstrebt? Wie, wenn der Zuschauer sagt: ich kann einen Geist auf der Bühne nicht für wahr nehmen, den ich außerhalb des Theaters nimmermehr, selbst auf einem Friedhof nicht glauben würde; auch der Schrecken der beiden Schauspieler kann mich nicht täuschen, der ich eher geneigt wäre, über dieses thörichte Erschrecken zu lachen; und stürben sie vor Entsetzen, so rührte mich dies freilich wohl, und würde mir darum doch nicht klarer, wie ein Gespenst solche Wirkung hervorrufen, wie man es ernst nehmen kann. Wie also, mit einem Worte, wenn der Zuschauer stärkere Gründe verlangt?

Und solche stärkeren Gründe gibt uns der Dichter im Hamlet. Das heißt, genau genommen, Gründe gibt er nicht und kann er nach der Natur so unbewiesener und unbeweisbarer Dinge nicht geben; aber so erinnert er doch an die Zeichen grauser Dinge „im höchsten palmenreichsten Stande Roms“ und dann mit milderem Abklang an den Glauben seiner eigenen Zeit; er vermehrt und verstärkt die von Lessing angeführten Täuschungsmittel und ordnet sie so, dass eines die Wirkung des andern steigert; und wenn sie endlich zusammenfließen, überströmt uns ihr Einklang mit solcher Gewalt, dass der ungestüme Schwung den Athem benimmt, die Ueberlegung erstickt, und alles von der Tafel unseres Bewusstseins auslöscht, was je die Philosophie und kühles Denken an widerstreitenden Einsichten darauf eingetragen haben.

Zuerst kommen Marcellus und Bernardo mit ihrer Erzählung von dem zweimal gesehenen Gespenste, und nun,

da wir ihnen nicht glauben, stellt uns Shakespeare, kühn, wie kein Zweiter, und wie kein Zweiter so sicher in seinem künstlerischen Calcül, unsere eigenen heftigen Proteste gegen den Gespensterglauben auf die Bühne. Er thut es in der Person des Horatio, der sich nicht auf schwache und unbestimmte Zweifel beschränkt, sondern klar, ruhig und heiter ein wenig Einbildung nennt, was jene so sehr erschreckt. Sehr heiter thut er dies — und mit demselben Schlage ist unser heftiges Widerstreben gegen den Gespensterglauben zu einem Lächeln abgedämpft, unser Misstrauen gegen Marcellus und Bernardo verstärkt, unser Herz und Verstand in Horatios Besitz; denn aus ihm spricht ja unsere eigene Überzeugung, unser eigener Verstand, und wenn die Illusion damit beginnt, dass wir uns fremder Führung überlassen, wem könnten wir williger folgen, als diesem klugen, gedankenvollen Mann, dessen „Ein Stück von ihm" unserem philosophischen Sinn so wohl thut, und der als Anwalt unserer eigenen besseren Einsicht auf der Bühne steht? So einfach und natürlich ist dies und scheinbar so kunstlos gefügt — aber kennt ihr Shakespeare noch nicht? Aha! ruft er, und aufblitzt es in seinem Auge, habe ich dich endlich, du spröder Hörer mit dem Panzer deiner kalten Philosopheme, habe ich dich endlich, und du kannst Sympathien empfinden, und es gibt auf der Bühne eine Person, mit der du fühlst, so dass dein Gesicht, ein williger Sclave, sich zu einem Lächeln verzieht, wenn Horatio lächelt? Gut denn, so soll er dein Meister, dein Virgil sein, der dich mit sich fortreißt, dass du nur noch siehst, was er sieht, und ihn, dessen Skepsis dich bezwungen, gerade ihn will ich überführen, und entsetzensstarr soll plötzlich sein heiteres Auge sehen — denn es erblickt nun doch den Geist! Und ob Horatio sich wehren möchte, ob er, den eigenen Sinnen mistrauend, sich noch einreden möchte, dass es bloße Täuschung sei — er kann es nicht, denn es ist wahr, es ist ein dem Grab entstiegener Todter, der vor ihm schwebt! Nun verfolgt er es, will es

fassen, will's mit der Klinge zum Stehen bringen und sticht nach der entschwebenden Gestalt — da trifft der Degen ins Leere und beweist, dass dieser Körper kein irdischer Körper mehr, dass er von anderer überweltlich-schattenhafter Natur! Und darum können wir jetzt schon — und mit größerer Berechtigung als Lessing in späterem Zeitpunkte — sagen: Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch den Spieler, als durch sich selbst, denn voll und ganz geht nun Horatios Schauder und Entsetzen in uns über, und die Wirkung seiner Bekehrung ist zu augenscheinlich und stark, als dass wir noch länger an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten.

So arbeitet Shakespeare, so beschämt er unsere Philosophie. Er bricht aus einem Winkel hervor, wo man ihn am wenigsten vermuthet, zerreißt die Schleier, die die Wissenschaft um unsere Phantasie gelegt, und auf sicherem Fittig erhebt sich die freigewordene Illusion in die Welt des Scheines. Innerhalb fünf Minuten ist in uns der Wunderglaube nicht zum Keimen bloß, sondern zum Reifen gebracht, ist aber auch für das Stück eine große Schönheit mehr erzielt. Denn diese erste Scene, die bei anderer Behandlung bloß eine technische, und zwar eine schlechte Eröffnungsscene geblieben wäre, weil sie gleich in der ersten Minute ausgeplaudert hätte, was schwankend und zweifelhaft bleiben soll — sie ist nun in allem und jedem Betracht zu einer grandiosen Expositionsscene geworden, in welcher es um mehr geht, als bloß um melodramatische Wirkung: denn angesichts des geheimnisvollsten und schauerlichsten Demonstrationsobjectes erklingt in ihr zum erstenmale eines jener Hauptmotive, welche, das ganze Stück durchziehend, zugleich Handlungs- und philosophische Motive sind: das Motiv von Schein und Wahrheit. Die erste Frage war: ist es Wirklichkeit, was unsere Augen sehen, oder ist's bloß Täuschung der Sinne? Die nächste Frage muss nothwendig sein: ist dieses fremde Wesen wirklich der Geist

unseres Königs, oder ist es nur, um zu täuschen, in dieser geheiligten Gestalt erschienen?

V. „Es".

Direct wird diese letztere Frage von keinem der drei Freunde ausgesprochen — aber nur darum, weil es dessen zu dieser Zeit und aus ihrem Munde noch gar nicht bedarf. Denken wir uns aber — was ja erlaubt ist — dass die drei Freunde etwa in einem Processe gegen Hamlet als Zeugen aufzutreten hätten, und fragen wir, was der Blick des controlierenden Richters aus ihrer Aussage deduciert. Selbstverständlich aber haben wir hier nur einen Richter der Shakespeare'schen, resp. Hamlet'schen Zeiten im Auge, der mit allen seinen Einsichten Angehöriger ist seiner Zeit.

Um nun eine Vorfrage — die bereits in anderem Zusammenhange gestreift wurde — in Ordnung zu bringen, so wird der Richter im ersten Augenblicke dem Zeugnis nicht sehr gläubig gegenüberstehen. Er wird vielleicht skeptisch sein, wie Horatio; wie dieser, nur in positiverer Form wird er sagen: „Dies darf ich nicht glauben, hab' ich die sichre fühlbare Gewähr der eigenen Augen nicht;" wie dieser wird er fragen, ob es nicht ein bloßes Gebilde überhitzter Phantasie, mit einem modernen Worte: eine Hallucination nur war, was die drei Freunde gesehen. Aber, wenn er die Zeugen nur überhaupt für glaubwürdig hält (ob und warum er sie dafür hält, werden wir später zu behandeln haben), dann wird er schließlich die Annahme, dass es eine Hallucination war, doch wiederum verwerfen. Denn drei Menschen, drei Männer, die nicht nervös und melancholisch, sondern kerngesunde robuste Soldaten sind, sollten an Hallucinationen leiden? Den ganzen Tag sollten sie gesund sein, und wie die Mitternacht schlägt, kommt es über sie? es kommt gleichzeitig wie auf Commando, und ein- und dieselbe Täuschung ist es, die sie beirrt?

Nun ist es vielleicht richtig, dass zu Shakespeares und Hamlets Zeiten die Berichte über Geistererscheinungen etwas seltener geworden sein mögen; da sie aber, wenn auch seltener geworden, noch lange, lange Zeit nicht aufhörten und niemand rund heraus die Möglichkeit der Wiederkehr der Todten bestritt, so ist nicht zu zweifeln, dass auch dem Richter eine Erscheinung an und für sich für etwas Natürliches und Glaubliches galt, während gerade jenes zwölffach gehäufte Zufallspiel von zwölf congruenten Hallucinationen für ihn etwas beleidigend Irraisonables enthalten musste. Für Geistererscheinungen wusste man einen Grund, nur dass Theologie und Philosophie den Verstand für unzureichend erklärten, ihn ganz zu fassen — für das Zusammentreffen von zwölf gleichartigen Hallucinationen hatte aber der Verstand kein logisches Band, trotzdem er jede einzelne für sich als irdische Erscheinung zu erkennen sehr wohl ausreichend war. Woran also lag es, dass er angeblich Natürliches doch nicht zusammenreimen konnte? Darauf sagte man dass es eben durchaus nicht Hallucination, nicht Natürliches, sondern Uebernatürliches war, was die Viere gesehen. Nach dieser allgemein herrschenden Denkweise musste also der Richter in der Qual der Wahl noch immer lieber annehmen, dass die Zeugen ein Wesen aus dem Jenseits, als dass sie wider alle Erfahrung der damaligen Zeit und wider die vermeinte Ordnung der Natur ein- und dieselbe Hallucination gesehen.

Sehr wohl. Wenn nun aber die Zeugen wirklich einen Geist sahen, so ist der Grundton alles dessen, was sie bei jener Gelegenheit sagten und thaten, erst recht ein Räthsel, und der Richter wird sich Folgendes sagen:

Sie wollen den Geist des verstorbenen Königs gesehen haben, und da wir Alle, wie wir hier sind, an die Möglichkeit der Wiederkehr der Todten glauben, so enthielte dieses Zeugnis an sich nichts Undenkbares. Wie solche Dinge auch seltsam und ungewöhnlich sein mögen, so sind sie doch: ein

unerklärtes Stück Natur zwar, aber natürlich, wenn auch in Beschaffenheit und Wesen unerklärt. Sie sahen also den König: ernst und groß, wie er im Leben gewesen, und zu den Schauern der Majestät die feierlichen Schauer des Jenseits gesellt. Wie aber reimt sich damit der Ton, in dem sie von ihm sprechen? Sie sprechen per „Es" von ihm, meist nur per „Es" — als zauderten sie, ihm seinen ehrlichen Namen zu geben, als zweifelten sie, ob es wirklich der Geist des Königs. Dann wieder heißt es: „Sieht's nicht dem todten König gleich?" Ja wem soll er den gleichen, wenn nicht sich selbst; wer wird sich wundern, dass Marcellus Marcellus, Bernardo Bernardo, ich ich bin? Doch es wird noch bunter. Schreckgestalt! Schreckgesicht! Schreckbild! Was für schmerzlich verwundende Namen für einen Helden! Erschrecken mag uns die Wiederkehr eines Todten ob ihrer Seltenheit, erschreckend mag der Grund sein, der ihm den Grabesfrieden stört, alles Unbekannte mag erschrecken, das in geheimnisvoll drohender Gestalt erscheint — aber die edle und majestätische Erscheinung, die jeder Däne verehrte, diese wohlbekannte Erscheinung, geheimnisvoll zwar, aber nicht drohend, „mit einer Miene mehr des Leidens als des Zorns" — wie verdiente sie den Namen eines Schreckbilds? Bloß weil sie einem Todten angehört? Aber wenn die bloße Thatsache des Todes genügen sollte, um das Herrlichste zum Furchtbarsten zu verändern, in welch einer Welt lebten wir dann! in einer Welt, da der Gemordete schrecklicher wäre, als der lebende Mörder, das Opfer furchtbarer als der Henker — und das alles, weil für jenen nur noch ein seltsam beseelter Schatten zurückblieb, um sein heilig unsterblich Theil darein zu kleiden! Und endlich, als Höhepunkt und Spitze all' der Verkehrtheit, die Degen aus der Scheide, die Hellebarden eingelegt, und mit Stahl und Eisen denjenigen bedroht, der im Tode noch der König, trotzdem man bestimmt weiß: dies ist der König! Nicht mit Unrecht mag man dann sagen:

Ihr thatet Schmach ihm, da 's so majestätisch.
Wenn ihr den Anschein der Gewalt ihm botet —

und nun, wie wollen die Zeugen, wie kann der Dichter all' dieses unsinnig verkehrte Zeug rechfertigen?

Nun bitte ich einmal sich recht lebhaft die Scene zu vergegenwärtigen: Hier Hamlet — doch von ihm wollen wir nicht sprechen. Hier also unser Richter; er spricht durchaus keine pathetische Strafpredigt, sondern eher halblaut, mit verschleierter Stimme und eigenthümlich forschendem Tone. Hier dann die andern Richter, seine sehr gelehrten Collegen im Amte, die vielleicht lächelnd seine seltsamen Scrupel überhören. Dort wieder das Auditorium — mit unklarem Interesse folgt es den Vorgängen und frägt sich bestürzt, ob nicht gar die Zeugen wegen Majestätsbeleidigung in Haft gethan werden sollen — und hier endlich diese Zeugen selbt. Auf sie haben die Fragen des Richters die unmittelbarste, aber auch unerwartetste Wirkung geübt. Ihnen ist zu Muthe, als wäre das alles ein Traum; aus ihren Augen blickt die drastische Frage: Ist der Mann da mit seiner schönen Rede, oder sind wir verrückt? Wie, weiß er denn nicht, was jedes Kind weiß, nichts von den düsteren, geheimnisvollen Nebenbegriffen, mit welchen wir von der Amme an Gespenster zu denken und zu erwarten gewohnt sind? Gut für ihn, wenn er mit den Bewohnern des Jenseits so vertraut ist — wir sind es nicht. Wenn es sonst nichts wäre, als die Wiederkehr eines Todten in einer luftigen Gestalt, ach, darüber wollten wir soviel oder sowenig erschrecken, wie über den Traum, der uns den Abgeschiedenen zurückgibt; denn Unerklärliches und Unerklärtes kann uns an sich mit Staunen, oft mit Ergriffenheit erfüllen, aber entsetzen kann es uns nicht. Aber ist denn mit den drei Elementen: Untergang, Wiedererstehung und körperlose Gestalt, schon der ganze Begriff des Ueberirdischen, und insbesondere des Gespenstischen erschöpft? Der enthält ja noch anderes und mehr: die Nebenbegriffe von einer geheimnisvoll-ungeheuren Übermacht, vor der

wir Staub sind, dann noch andere finstere Begriffe, von denen zunächst jene Wirkung des Schrecklichen ausgeht. Wir Soldaten — so mag der Wortführer der Zeugen fortfahren — sind zu ungelehrt, um zu wissen, wie diese Begriffe entstanden und in unseren von den Vätern ererbten Glauben hineingerathen sind. Hat sie eine willkürliche Phantasie zusammenhanglos geschaffen, oder wurden sie vom denkenden Verstande kraft logischen Zwanges einer aus dem andern entwickelt, oder sind sie höhere Offenbarungen, die wir demüthig hinnehmen müssen, wie sie uns geworden sind — wir wissen es nicht. Kinder des Volkes und Kinder unserer Zeit, wissen und glauben wir überhaupt nichts, als was Volk und Zeit an geistigem Vorrath besitzt, und wenn solche Dinge in Frage kommen, so ist man blind und fürchterlich ungerecht, wenn man unser Verhalten nicht nach den vorhandenen Bedingungen misst, sondern nach einem fremden, uns unbegreiflichen Glauben. Nach diesem unserem Glauben aber, der vielleicht beschränkt ist, aber nicht gehindert hat, dass unter uns Dante, Milton und Luther, Glanville und Pascal, Newton und Henry More entstanden, nach diesem unserem Glauben hat man als mit einer Thatsache zu rechnen mit der zweifelhaften Natur der Gespenster.

Ich glaube, es wird der kluge Horatio sein, der so die Einsichten und den gesunden Menschenverstand seiner Zeit vor dem Tribunal vertritt; und zum Richtertisch gewendet, fährt er mit ernstem Nachdruck fort:

Das ist Volksglaube, Volksglaube, meine Herren Richter! So haben wir es mit der Muttermilch eingesogen, so sind wir von der Amme an zu denken gewohnt. Jedes Kind weiß bei uns, dass es außer guten Geistern auch Dämonen gibt; dass sie tiefverschleierte Kräfte besitzen; dass sie sich „verkleiden können in lockende Gestalt“; dass sie dies thun „um die Menschen zu ihrem Verderben zu täuschen“; und dass sie dann plötzlich in anderer Schreckgestalt erscheinen

können, „die der Vernunft die Herrschaft rauben, uns zu Schuld und Wahnsinn treiben kann“ .... Und das Lessing'sche Wort paraphrasierend, ruft der Redner weiter: Diese Wahrheiten sind so allgemein bekannt, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, dass ihm alles, was damit streitet, nothwendig unbegreiflich vorkommen muss. Der Same, die dämonische Natur eines Gespenstes zu glauben, liegt in uns allen und es bedarf nur des Anblickes des schweigsamen Geistes selbst, um diesen Samen zum Keimen zu bringen. Und wie nun das Menschenherz von selbst ahnt, ein Geist könne Grauen sein und Gefahr, und wie dann die letzte Faser an dem Zweifel und allgemeinen Entsetzen unseres Wesens theilnimmt, so gibt auch der Mund das Gefühlte mit der Gewalt eines Naturlauts wieder, spricht als von einem Unbekannten von dem Gesicht, nennt es Schreckgestalt, Schreckgesicht, Schreckbild, und frägt stammelnd, ob's Himmel, ob Hölle?

Bist du ein Geist des Segens, bist ein Dämon?
Bringst Himmelslüfte, oder Dampf der Hölle?

Darum denn auch die Frage:

Wer bist du, der sich dieser Nachtzeit anmaßt
Und dieser edlen krieg'rischen Gestalt,
Worein die Hoheit des begrabnen Dänmark
Weiland einhergieng?

Darum denn auch der verzweifelte Kampf, da die schaudernden Freunde den Prinzen zurückhalten wollen, dass er dem Phantom nicht folge, das trotz seiner äußeren Gestalt weiß Gott wer ist:

Seht, wie es euch mit freundlicher Geberde
Hinweist an einen mehr entlegnen Ort —
Geht aber nicht mit ihm!
Nein, keineswegs!
Thut's nicht, mein Prinz!
Wie, wenn es hin zur Flut euch lockt, mein Prinz.

Und dort in andre Schreckgestalt sich kleidet,
Die der Vernunft die Herrschaft rauben könnte,
Und euch zum Wahnsinn treiben?
Ihr dürft nicht gehn, mein Prinz!
Hört uns, ihr dürft nicht gehn!

— denn es kann ein Dämon sein, und ist's ein solcher, dann „ist sein Beginnen boshaft und nicht liebreich“ . . .

Die Zuhörer mitsammt dem modern-scholastischen Senat glaubten anfangs, dass es sich um Wortklauberei, um einen nicht zur Sache gehörigen akademischen Disput handle — aber was ist nun aus dem Disput geworden! Denn wenn die Sachen so stehen und es für jedermann zweifelhaft ist, ob der Geist ein guter Geist oder ein Dämon, dann kam er ja vielleicht nicht, um eine blutige That des Claudius zu strafen, sondern um eine Blutthat des Hamlet zu bewirken! Nichts von alledem ist unverständlich, nichts als das Eine, dass so einfache und selbstverständliche Dinge, die in dem Stücke selbst eher wortreich als lakonisch, und jedenfalls mit dem größten Nachdruck immer wieder betont sind, so lange Zeit und in so grausamer Weise übersehen und verkannt werden konnten. Nicht einem Einzelnen bloß, sondern allen Dänen war ein Geist ein Gespenst, von dem sie nicht wussten, ob sich nicht dahinter ein Wesen barg von dämonischer Herkunft und Natur.

VI. Vor der Entdeckung.

Inzwischen, während die drei Freunde rathen und rathen, und keiner das Richtige trifft, weil noch niemand in der ganzen weiten Welt gegen Claudius irgend einen Verdacht hegt — inzwischen befindet sich Hamlet bereits in einem erbarmungswürdigen Zustand. Er wünscht sich den Tod; so groß ist seine Verzweiflung, dass er an Selbstmord denkt, und er würde es thun, würde seinem Leben ein

Ende machen, hätte nicht der Ewige sein Gebot gesetzt wider den Selbstmord. Sein ganzes Wesen ist gramdurchtränkt; ein wüster Garten sagt er sich, ist die Welt, verworfnes Unkraut erfüllt ihn gänzlich, und ekel, schaal und flach und unersprießlich ist alles Treiben dieser Erde. So durchmisst er mit einem Blick die ganze Leiter dieses Daseins, und von seinem Gram nehmen alle Dinge ihre Farbe.

Und der Grund dieser tiefen Verzweiflung gibt sich in brennenden Klagen kund. Kaum zwei Monate ist der Vater todt und die Mutter schon wieder verheiratet. Wie liebte der Todte sie und wie schien sie ihn zu lieben — und nun solche Treulosigkeit. Er war ein herrlicher Mann, als Mann so vollendet wie als König, sein Andenken hätte die Zeiten überdauern sollen — und nach sechs Wochen vergisst ihn sein Weib um eines Anderen willen, der ihm so ähnlich, wie ein Satyr dem Apoll. Schwachheit, dein Name ist Weib, so ruft Hamlet voll Grimm und Scham. Er fühlt ganz als Erbe seines Vaters, was dieser gefühlt hätte, wenn es ihm bestimmt gewesen wäre, solche Schmach mit eigenen Augen zu schauen. Man muss sich nur recht in die Lage eines Sohnes hineindenken, dessen Mutter nach sechswöchentlicher Witwenschaft schnell wieder ins Hochzeitsbett steigt. So unerhört und ungewöhnlich ist das, dass die Gefühllosigkeit eines Steins dazu gehört, es ruhig zu tragen. Schon knapp nach abgelaufener Trauerzeit wieder heiraten, verräth Lieblosigkeit gegen den Todten; wie aber erst, wenn das unnatürlich hitzige Blut schon nach sechs Wochen zu neuer Umarmung treibt? Dies ist nicht mehr Lieblosigkeit — es verräth auch solche Schamlosigkeit, dass der Verdacht entsteht, ob dieser sündigen Untreue gegen den Verblichenen nicht auch sündige Liebe zu seinen Lebzeiten, ob nicht Ehebruch und Blutschande vorausgegangen sind. Rastlos nagen diese Gedanken an Hamlets Herzen; er fühlt sich doppelt unglücklich: mit einem

Schlage hat er nicht nur den Vater, sondern auch die Mutter verloren.

Was thun in solcher Lage? Es ist ein Unterschied zwischen Unglück und Unglück; selbst der zum Tode Verurtheilte hofft noch — welche bessere Möglichkeit aber gibt es in Hamlets Fall? Er ist ohnmächtiger als ein Kind. Erzogen in Liebe und Ehrfurcht zu den Eltern, gewohnt, in dem Vater die Verkörperung aller männlichen Tugenden, in der Mutter die höchste Vollendung des Weibes zu sehen — wo ist ein solcher Sohn, der sich dazu aufraffen könnte, die Mutter zu strafen? Er müsste ihr als Richter gegenübertreten, ihr sagen, dass diese Heirat ein Verbrechen ist, ihr den Brautschleier vom Haupte reißen und zurufen: „Geh in ein Kloster“ — und das kann er heute noch nicht, ob auch das Herz bricht. Aber umso elender fühlt er sich nur, und so vergällt ist ihm das Leben, dass er es gerne von sich werfen möchte — hätte nur der Ewige nicht sein Gebot gerichtet wider den Selbstmord.

So schweigt er denn und sein Mund spricht keinen Vorwurf. Doch seinen Augen, seinem Gesicht kann er nicht gebieten, und wohl ist es nur allzu gerecht, dass wenn Gertrudens Gedächtnis treulos geworden, Hamlets Gesicht sie an den Todten und an ihre Schuld erinnere.

Die Welt aber, der wüste Garten, verworfnen Unkrauts voll, die Welt denkt anders. Sie verzeiht den Mächtigen Alles. Vor sechs Wochen erst klagte sie um den Todten als wie über einen unersetzlichen Verlust, und jetzt staunt sie, dass der Sohn ihm ein treues Erinnern bewahrt, nennt ihn unbegreiflich und zur Melancholie geneigt ob seines Schmerzes, und sieht in seiner Trauer die Keime künftigen Wahnsinns! Ja sie tadeln ihn darob, und diejenigen am meisten, die einzig daran schuld sind: der Oheim und die Mutter!

Man wird den Hamlet niemals verstehen, wenn man nicht die zweite Scene sorgfältig analysirt, und wiederum wird die Analyse nicht glücken, wenn man sich nicht in Hamlets Seele hineindenkt. Denn er sieht und hört anders, als die Anderen. Er unterscheidet zwischen dem Wort und den verborgenen Quellen des Wortes, er sieht den Redenden tief ins Herz und frägt, wo der Einklang ist zwischen Wort und Handlung. Alle Welt hört dem neuen Herrscher in andächtiger Bewunderung zu, indes Hamlet, ein unerbittlicher Richter, Vergleiche zieht. So betrachtet, zeigt sich, dass das Bild weit mehr ist, als blos äußerliche, technische Expositionsscene. Hamlet schweigt darin viel, aber nicht die Rede macht den Helden; seine Seele ist wach und sie macht eine Reihe von Stimmungen durch, die in großartiger Steigerung anschwellend endlich in dem ersten großen Monolog sich Luft machen:

O schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zergieng' und löst' in einen Thau sich auf,
Oder hätte nicht der Ewige sein Gebot
Gerichtet wider den Selbstmord!

Wahrlich, dieser Claudius ist zu bewundern. Was er spricht, ist kurz, zurückhaltend, voll ehernen Klanges, und doch vibriert es darin so melodisch, von so tiefem Gefühl — und nun alles zusammen Lüge und Falschheit und schamlose Blasphemie! Dein Gedächtnis frisch vom Tod des werten Bruders — wie hast du's bewiesen? Deinem Herzen ziemte es zu trauern — warum trauerst du nun nicht? Und wenn es weise Besiegung des Kummers, der Natur sein soll, das treulose Weib so rasch zur Ehe zu nehmen, so sage ich, Hamlet: in euch beiden war kein Kummer, in euch regte sich nicht die Natur, und nicht weises Urtheil hat eure Ehe geschlossen, sondern ein verbrecherischer, blutschänderischer Sinn . . .

Claudius spricht weiter: Kurz entschlossen, würdevoll, ein Scheinbild königlicher Kraft — vor Hamlet aber, „da

gilt kein Kunstgriff, da erscheint jedes Ding in seiner wahren Art". Mag sich die Menge an der stolzen Rede berauschen — er zerreißt die prunkende Hülle und sucht was sie verbirgt. Aus dem dumpfen, regungslosen Schmerze, womit er die ersten Worte gehört, wird tiefe Ironie. Fortinbras! — er, der neugebackene König, der noch den Beweis für seine Männlichkeit schuldig ist, droht prahlerisch dem von Hamlets Vater besiegten Fortinbras! Er, der vor sechs Wochen noch als bloße Luft geachtet wurde, sitzt heute auf dem Throne, als müsste es so sein, und dem elenden Höflingsvolk, den Polonius, Laërtes und den andern, denen er sich huldvoll zuwendet, ist er heute größer, als damals der große todte Held! Es ist, als hörten wir den Prinzen laut auflachen mit unsäglicher Verachtung. Wozu also leben, was nützt es, weise, groß und gut zu sein, da doch das Gute mit dem Todten eingesargt wird und die Menge dem neuen Spieler zujubelt, ob er auch kaum ein Schatten dessen ist, den sie gestern verehrt hat? „O Gott, o Gott! Wie ekel, schaal und flach und unersprießlich scheint mir das ganze Treiben dieser Welt!"

Während also die Rede des Königs den rein äußerlichen Zweck zu verfolgen scheint, den Zuschauer zu orientieren, und während Hamlet ganz im Hintergrunde zu stehen scheint, ist er doch in Wahrheit jetzt schon die Hauptperson auf der Bühne und begleitet alle Vorgänge in seinem Innern mit furchtbaren Commentaren. Nicht das Reden ist das Merkmal der prüfenden Gerechtigkeit; sie waltet oft unsichtbar und bleibt darum doch die große Macht, die das geräuschvoll tönende Spiel des Lebens beherrscht. Das ist aber Shakespeares Lebenswahrheit, dass bei ihm der Charakter sich nicht im Worte erschöpft; es gibt Momente, wo man nicht reden, Momente, wo man nicht handeln kann, und doch bleibt man Mann — und es gibt außerordentliche Fälle, wo gerade dieses Nichtreden und Nichthandeln die Männlichkeit zum Heldenthum steigert

und größere That ist, als ein blindwüthendes Zustoßen mit dem Dolche.

Wir werden noch sehr viel Gelegenheit haben uns davon zu überzeugen; für jetzt kommen wir zu dem wichtigen Augenblick, der dem unglücklichen Prinzen das erste Wort entlockt. Wir haben gesehen, wie die Rede des Königs ihn aus dem dumpfen Hinbrüten erweckte; seine Empfindungen schritten dann fort von Woge zu Woge, und jeder Wellenschlag führte ein neues Element mit sich: Hass und Ironie, Menschenverachtung, tiefen Ekel und das Gefühl der Zwecklosigkeit alles Strebens. Und nun, da alles in Aufruhr ist, nun wagt es der König auch an ihn das Wort zu richten! Ich kann mir nicht anders denken, als dass Hamlet zusammenfährt, wenn er plötzlich die Worte hört: „Und nun, mein Vetter Hamlet und mein Sohn!“ In diesem Zusammenfahren ist Überraschung und unbestimmter Schrecken zugleich. Wäre es doch Verwegenheit, wenn Claudius ihm ins Auge sehen wollte, und nun spricht er ihn gar an — und Hamlets Herz macht rasende Sprünge, denn der gefürchtete Augenblick ist gekommen, da er dem Todfeind zum erstenmale öffentlich gegenübertreten, öffentlich heucheln, ihn öffentlich Vater und König nennen soll. Aber er kann das Wort nicht über die Lippen bringen. Er ist aufgefahren — nun lässt er das Haupt wieder sinken, denn schweigen muss sein Mund, und zähneknirschend flüstert er in ohnmächtiger Ironie: „Mehr als dein Vetter, weniger als dein Sohn“, und den inneren Sturm niederkämpfend antwortet er tonlos mit bitterem Lächeln: „Ich habe zuviel Sonne.“

Denn ihm wäre besser, er wäre todt. Die eigene Mutter spricht ein Wort, das alle Wunden auf einmal zum Bluten bringt: sie frägt, warum er noch immer um den Vater trauere. „Du weißt, es ist gemein: was lebt, muss sterben.“ „Ja, hohe Frau, es ist gemein,“ gibt er schwer athmend, die Brauen emporgezogen, die Augen schließend, um die

brennenden Thränen zu verbergen, mit finsterem Doppelsinn zurück. Spotten sie seiner? Wie sie das wahre Verhältnis verdrehen! Wenn einem Sohn der Vater stirbt, ist's Unglück — aber was in seinem Hause geschehen ist, ist ärger als Tod, und sie fragen, warum er nicht vergessen will? Und da die Mutter seine bittere Antwort als Zustimmung deutet und erwidert: „Nun wohl, warum erscheint dir dies so sonderbar?" da geht ein convulsivisches Zittern durch seinen Körper; denn hätten sie doch wenigstens geschwiegen, hätten nicht gezeigt, dass ihr verhärtetes Gemüth gar kein Schuld- und Schamgefühl kennt! Und er macht eine Bewegung wie Einer, der prüfend leise, leise an den Käfigstäben rüttelt, fasst sich wieder, und sagt, die Augen langsam zu ihr emporhebend, vorwurfsvoll, unendliche Trauer in Stimme und Blick und den heftig sich zusammenschließenden Händen:

„Scheint, gnädige Frau? Nein, ist: mir gilt kein scheint!" Trauergewand, Seufzer, Thränen — wehe, wenn man ihnen glaubt! Sie sind Schein, Geberden, die man spielen könnte, die man beim Begräbnis meines Vaters gespielt hat; hier in meinem Innern aber ist das Schmerzgefühl echt und lebendig. Auch bei Euch sollte es so sein; Alle, und die Witwe voran, sollten es wissen: nicht es scheint, sondern es ist sonderbar, was so kurz nach dem Tode meines Vaters geschehen — und diese Witwe ist so fühllos, dass sie dies nicht versteht?

Wir werden auch über diese Stelle noch viel zu sprechen haben. Sie ist eine der Cardinalstellen des Dramas, der erste klare Ausdruck des Leitmotivs, das, bereits in der ersten Scene in tiefen Tönen erklingend und allmälig zu ungeheurer Gewalt anschwellend, die ganze Dichtung durchzieht; das Motiv, das uns Hamlets Charakter und darum auch die Bahn seiner inneren Tragik erklärt; mit einem Worte — ob ich auch schon diesen Ausdruck vermeiden möchte — der philosophische Gedanke der Tragödie, der

zu Hamlets persönlichem Schicksal wird. Allein, uns obliegt vorläufig nur mit Bescheidenheit der Handlung zu folgen. Claudius merkt sehr wohl, wohin Hamlet zielt, und fällt ihm ins Wort. Seine Sprache klingt anders, als die der Gertrude; es ist eine ernste, rauhe, wahrsprechende Philosophie — wem jedoch sagt sie die Wahrheit? Dem Hamlet? O nein, denn sie trifft nicht seinen Fall, und übt — nur bewusster — dieselbe Verdrehung, deren sich Gertrude schuldig gemacht hat. Wenn Hamlet wollte, wenn ihm nicht sein Herz Schweigen gebieten würde, er könnte antworten, dass Himmel und Erde weinen sollten. Ja, auch meinem Vater starb ein Vater, dem seiner, und so fort bis auf Adam zurück — aber wie vielen von ihnen wurde das Gedächtnis in solcher Weise verunehrt wie dem meinigen? Man fügt sich in dasjenige, wovon man weiß, es muss sein — musste es aber sein, was hier geschah? Was gewöhnlich, wie das Gemeinste, das die Sinne rührt, das soll man nicht zu Herzen nehmen — war er aber so gewöhnlich, euer sträflicher Bund? Ja, vom ersten Leichnam bis zum heut' betrauerten riefen Himmel, Vernunft und Natur Dies muss so sein — allein wie lautete ihr zweiter Ruf Sei schamlos, vergiss, brich die beschwor'ne Treue? O Königin, es zeigt blöden, ungelehrigen Verstand, o König, es zeigt einen Willen, der dem Himmel trotzt, ein unverschanztes Herz und wild Gemüth, dass Ihr es nicht eingestehet: Euer Thun ist Vergehen an dem Todten, Vergehen an der Natur, deren allgemeine Regel des Weibes Treue, der Witwe Trauer ist, und die immer rief vom ersten Treubruch bis zum heut' begangenen: dies darf nicht sein!

So schlägt Claudius sich selbst. Seine Worte umkehren — und er hat sich selber zum Tode verurtheilt. Zwei Menschen gibt es, die dies stark empfinden: der eine ist Hamlet, der schweigend mit gekreuzten Armen vor ihm steht, der sich die Lippen blutig beißt, von Zeit zu Zeit,

so oft Claudius eine der heiligen Wahrheiten ausspricht, zu ihm emporblickt und, indes ein verzerrtes Lächeln sein Gesicht entstellt, mit dem Kopfe nickt und nickt und nickt . . . der Andere ist Claudius selbst. Ja Claudius weiß noch besser, was seine Rede in ihrer Umkehr bedeutet: „Wovon man weiß, es darf nicht sein; was ungewöhnlich wie das Außerordentlichste, das die Sinne rührt, ungewöhnlich wie dass ein Geist erscheint: wie das nicht zu Herzen nehmen? Pfui, dies ist Vergehn am Himmel, ist Vergehn am Todten, Vergehn an der Natur; vor der Vernunft höchst thöricht, deren allgemeine Predigt der Mörder Tod ist und die immer rief vom ersten Morde bis zum heut' begangenen: Dies darf nicht sein!" Ich füge vorgreifend hinzu, dass es keinen Augenblick gibt, wo sich der Mörder der Wahrheit nicht bewusst wäre; wenn ihn der Moment nicht zwingen würde, in seiner Rolle zu bleiben, wenn die hundert Augen, die auf ihn gerichtet sind, ihm erlauben würden, sich abzuwenden, er würde, wie später im dritten Acte, vor sich hinflüstern:

Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Sticht nicht so hässlich ab von ihrem Mittel,
Als meine That von dem geschminkten Wort.

Wir bemerken dies, um zu zeigen, dass Shakespeare sich sehr wohl der tragischen Ironie bewusst war, welche er in diese Rede des Claudius legte. Doch nun weiter. Claudius thut, als ob er Hamlets Augen nicht bemerkte, und schreitet in der angenommen Ruhe weiter. Nur milder wird er noch und süßer, ganz väterliche Liebe wird sein Wort, und endlich hat er gar eine zärtliche Bitte an Hamlet: „Bleib hier bei uns, theurer Sohn, geh' nicht nach Wittenberg!"

Eines muss hier festgehalten werden: dass Claudius es ist, der diese Bitte stellt und Hamlet in Dänemark zurückhält. Unsere Kritik ahnt nicht, was dies bedeutet;

sie hat überhaupt kein Auge für das innere Gefüge einer Shakespeare'schen Dichtung. Sie horcht bloß auf den Namen Wittenberg, und macht den Prinzen um Luthers Angedenken willen mehr, als aus allen anderen Gründen zum Philosophen von Profession. Indessen ist er Philosoph kraft seines eigenen Geistes, und nach Wittenberg will er diesmal nicht, um ins Colleg zu gehen. Er sehnt sich weit, weit weg von Dänemark, um nicht täglich und stündlich den Anblick vor Augen zu haben, der sein Blut, sein Herz in Aufruhr versetzt; das heiße Weh jagt ihn hinaus aus der fluchwürdigen Heimat — wohin immer es sei, wie zweihundert Jahre später den Childe Harold:

> With thee, my bark, I'll swiftly go
> Athwart the foaming brine,
> No care, what land thou bearst me to,
> So not again to mine.

Das ist der Grund, warum Hamlet fort will. Doch sie bitten ihn zu bleiben, und was liegt an einem Tropfen mehr aus dem bitteren Kelche? So sei er ganz geleert: Er hat die Mutter nicht von der zweiten Ehe zurückgehalten, er hat geschwiegen, um sie nicht zu kränken, und so willfahrt er nun auch, damit es nicht heiße, dass der Sohn die Mutter flieht. Er bleibt, bleibt, um den Geist seines Vaters zu sehen, und König Claudius ist es, der ihn zurückgehalten! Wer ahnt die dunkeln Fügungen des Schicksals? Claudius feiert Hamlets Nachgiebigkeit mit Banket und mit Salven aus hundert Kanonen: wenn der König anklingt, so befiehlt er, soll der Himmel nachdröhnen ird'schem Donner. Und welche Ironie! Der Himmel erfüllt seinen Wunsch, er dröhnt nach — denn zu derselben Stunde, da das Geschütz seinen frohen Trunk an die Wolken trägt, erscheint der Geist und kündet die Mordthat des Claudius.

VII. Die erste Spur.

Es ist nicht leicht Gegensätzlicheres zu denken, als die beiden ersten Scenen: Die erste voll Bewegung. Aufregung und geheimnisvollem Schrecken, die zweite eine Staatsscene von scheinbar würdevollem Verlauf — und doch, welche Steigerung!

Die erste gibt Äußerliches. Noch mischt sich in die Empfindung des Schreckens kein anderes Gefühl als das der Neugier — allerdings der Neugier in ihrer höchsten Intensität — und all' unser Interesse geht nur darauf, was die Erscheinung, zu bedeuten habe. Allein in den unmerklich feinen Biegungen, Übergängen und Gradationen erkennen wir bereits den Meister. Kaum dass Horatio das Wort spricht: „Der Geist, so stumm für uns, ihm wird er Antwort geben," so gleitet unsere Aufmerksamkeit zwanglos und von selbst auf Hamlet ab als auf das Mittel, durch welches sich uns das Räthsel der Erscheinung lösen soll. Dadurch modificiert sich aber die Frage, sie gewinnt neuen, consistenteren Inhalt, und zwar bewegt uns jetzt schon, was die Erscheinung dem Hamlet sagen wird. Aber damit regt sich neben der Neugier ein neues Gefühl, das menschliche Interesse, denn ist es nicht ergreifend zu denken, dass ein Sohn von einem Gespenst erfahren soll, das in Gestalt seines Vaters erscheint? Und ganz unwillkürlich knüpft sich der weitere Gedanke, die dritte Frage daran: Um Gott, was wird Hamlet dazu sagen?

Beiläufig bemerkt, auf solche einfachen Elemente lässt sich jedes Drama reducieren. Diese unscheinbaren Linien schließen das Geheimnis der Schönheit auf; sie motivieren Plan und Grundriss der Dichtung und zeigen, wie der ordnende Verstand des Künstlers die verschiedenen Möglichkeiten des Aufbaues erwog, um jene zu wählen, die am raschesten und stärksten den Nerv der menschlichen Empfindung trifft. Es könnte uns scheinen, als wäre diesem

unserem Empfinden am ehesten entgegengekommen, wenn der Dichter Hals über Kopf sofort nach der ersten Scene den Geist mit dem Prinzen zusammenbringt. Allein da sagt sich der Dichter, dass solche Hast nicht dem menschlichen Empfinden, sondern nur der Neugier dienen würde. Neugier war zu Anfang der unentbehrliche Hebel, um den kalten Zuschauer zu bewegen; aber was dort entschuldbar, wäre es jetzt nicht mehr; nun sie das ihrige gethan, muss ich von ihr als nackter Neugier nichts mehr verlangen wollen, und nach dem Zweck der Tragödie muss jetzt das rohere Instrument einem feineren, der theilnehmenden Spannung und Erwartung, den Dienst überlassen. Wenn nun der Zuschauer selbst von Frage zu Frage vorwärts schreitet, bis er zu einer gelangt, da in ihm vorahnend ein natürliches Mitgefühl sich regt, so ist es die menschlichere Kunst, hier Halt zu machen, die flüchtige Regung festzuhalten und das keimende Mitleid großzuziehen — selbst auf die Gefahr hin, dass dadurch die gerade Linie unterbrochen würde. Und eben dies thut Shakespeare, indem er Hamlets äußerliche Lage vorführt und den Zuschauer zum Vertrauten macht seiner seelischen Verfassung, wobei denn unsere Aufmerksamkeit doch wieder zur Hauptfrage zurückgelenkt wird: denn wenn nur durch Hamlets Darzuthun des Räthsels Lösung erfolgen kann, müssen wir nicht schon in seinen bisherigen Erlebnissen etwas erwarten, das vielleicht dieses düstere Geheimnis vorahnen lässt? So weisen denn viele leis erklingende Töne auf Hamlet, und nun prüfe man auch von diesem Gesichtspunkte die Anordnung der ersten Scenen. Gehts auch nicht den nächsten Weg, so geht es doch in Serpentinen, wo jeder Schritt aufwärts weiteren Blick gewährt, und nach und nach wachsen aus dem scheinbaren Ritardando, womit die Staatsscene beginnt, jene eigenthümlich complicierten Stimmungen hervor, die die Tragödie verlangt. Das Colorit wird immer trüber, es sammeln sich halbe Worte, zurückgehaltene Seufzer, kurze, jähe Blitze, um

uns in den Herzen tief unter der Oberfläche Abgründe und Stürme ahnen zu lassen, in denen der vordeutende Sinn sich verliert. Vieles, ja schier alles hängt hier von dem Schauspieler ab. Gesicht, Augen, Haltung, die leisen Bewegungen der Hände müssen sagen, was der Mund verschweigt; die Stimme muss das erstickte Flüstern, die heisere Ironie, den Hass, die Verachtung, die zwischen den Zähnen spricht, den halblauten, langgezogenen Klageton, der aus tiefstem Herzen emporsteigt, kennen: kurz, sein ganzes Wesen muss ein Wetterleuchten, ein fliegendes Feuer sein, in dessen hastig wechselndem Licht unbestimmte Schrecken vom Horizont her sich nähern, bis nur noch ein dünner Wolkenschleier sie unseren Augen entzieht. Wie gesagt: dem Darsteller des Hamlet ist hier fast alles anvertraut. Ist er nicht, was der Dichter von ihm erwartet, dann wird es geschehen, dass den mit Blaustift versehenen Directoren und Regisseuren vieles in der Scene theils überflüssig, theils allzu schleppend erscheint, weil die zahllosen Fäden nicht sichtbar werden, die von den Vorgängen zu Hamlet laufen. Besitzt aber jener das Verständnis für seine Rolle, o, wie hängt dann unser Auge an ihm, da sein stummes Spiel uns die Reden des Claudius erklärt! In banger Erwartung irrt dann der Blick von einem zum andern, ob nicht endlich die athemlos lastende Schwüle sich in einem Blitz entladen will, — und da ist auch schon dieser Blitz: Gewitter, Sturm und Blitz — Hamlets Monolog, dieser große, einsame Gesang, in welchem die gesammelte Glut einer großen Seele hervorströmt. Nur ein einziges Wort ist in diesem Monolog eigentlich neu: „Zwei Mond' erst todt — nein, nicht soviel, nicht zwei!" Sonst ist hier nichts an sich überraschend und neu; jedes andere Wort ist von uns vorgeahnt: die Augen auf Hamlet gerichtet, haben wir es in seinem Ursprung gesehen, da die Anderen es zeugten und Hamlet es empfieng. Aber da nun die mächtigen Schauer wie nach langem unterirdischem Lauf aus der Tiefe hervor-

brechen, welche künstlich inscenierte plötzliche Überraschung könnte sich ihnen an Wirkung vergleichen? „Zwei Mond' erst todt — nein, nicht soviel, nicht zwei!" Und jetzt schon sind wir hingerissen, und mächtiger als alles Bisherige bewegt uns ein neues Gefühl: die erste leise Ahnung der Wahrheit und zugleich die Furcht vor dem Augenblick, da Hamlet von der Wiederkehr des Gespenstes erfahren soll.

Was beweist dies aber? Bloß dass Shakespeare die Spannung zu steigern versteht? Ich glaube, noch anderes und mehr. Denn die Wirkung ist, dass zwei widersprechende Empfindungen in uns streiten: das heftige Verlangen, die Bedeutung der Erscheinung zu erfahren — ein Verlangen, desto heftiger, je mehr die Vermuthung sich auf der richtigen Spur bewegt — und der aus dem Mitleid entsprungene, nicht minder sehnliche Wunsch, dass doch dem unglücklichen Prinzen erspart bliebe, seinen Vater als ruheloses Gespenst zu sehen. Wie sehr aber kommt es in der Tragödie gerade auf diese Empfindungen an! Wer möchte den Zuschauer jetzt noch der nackten Neugier beschuldigen? Nicht heißhungrig, sondern mit angstvoll gespannter Erwartung, in Mitleid und Rührung, lauschen wir dem Kommenden entgegen; wir sind also mit einem Worte in tragischer Stimmung, noch bevor Hamlet sich seiner Tragik vollauf bewusst ist — und jetzt, jetzt erst lässt Shakespeare den Horatio zur Mittheilung erscheinen!

Ich wohnte einmal auf der vierten Gallerie einer Hamletvorstellung an: meine Nachbarn, ein junges Paar aus dem Volke, waren beide zum ersten Mal in einem Theater. Das junge Weib begann zu zittern, als Horatio und seine Genossen auftraten. „Jetzt werden sie's ihm sagen, Franz!" flüsterte sie angstvoll. Sie kannte nicht den Wert ihres Wortes; solch' ein schlicht mitfühlendes Wort ist ein Lorbeerblatt für den Dichter — denn ja, jetzt werden sie's ihm sagen, jetzt wird er handeln müssen, jetzt beginnt der ungeheure, tödtliche Kampf.

Es ist seltsam, dass diese doch so klare Scene fast auf allen Bühnen schlecht gespielt wird. Alle Sinne des grausigen Erlebnisses voll, kommen die Freunde zu Hamlet; aber in dem Gespräche, das ihrer Mittheilung vorausgeht, ruft Hamlet plötzlich schmerzvoll: „Mein Vater! Mich dünkt ich sehe meinen Vater!" Forschend, tastend sozusagen, in halblautem Tone und die Augen auf Hamlet gerichtet, antworten nun gewöhnlich die Darsteller des Horatio: „Wo, mein Prinz?" Offenbar sehen sie also darin bloß ein Paar überleitende Verlegenheitsworte, um Horatios Muthlosigkeit zu markiren und das Gespräch mit schonender Vorsicht auf den Geist zu lenken. Marcellus und Bernardo aber stehen kerzengerade dabei, als wäre es auch ihre Pflicht, raschestens an den nächtlichen Graus zu vergessen. Wie lächerlich ungeschickt ist dies! Man lese doch die Stelle — es liegt ja auf der Hand, wie man sie spielen muss. Hamlet hat in furchtbarer Ironie laut aufgelacht, als er von Leichenschmaus und Hochzeitsschüsseln sprach; dann fasst er krampfhaft Horatios Hand und spricht: „Hätt' ich den ärgsten Feind im Himmel lieber getroffen, als den Tag erlebt, Horatio!" Er spricht fast automatisch, mit tonloser, häufig abbrechender Stimme, aus halbgeöffneten Lippen, die sich während des Redens fast gar nicht bewegen; die Pose ist vielleich ähnlich jener des Sclaven von Michelangelo zu nehmen: Kopf zurückgeworfen, Augen geschlossen, alle Muskeln in Schmerz gespannt.... Nun eine lange bange Pause, und dann kommen die Worte vom Vater. Ihr Sinn ist klar: sie sollen sagen: mir scheint, ich sehe, wie mein Vater vor Gram tausend neue Tode stirbt. Was kann dies nun aber für einen vernünftigen Grund haben, dass Horatio nicht auf diese ihre klare Bedeutung eingeht, sondern sie in ihrem Wortsinn nimmt? Nun denn, der Grund ist der, dass Hamlet selbst dazu Anlass gibt. Denn in frisch aufbrechender Verzweiflung löst er sich jetzt plötzlich los von Horatio; er ringt die freigewordenen Hände, schlingt sie in einander und hebt sie

mit jener natürlichen Bewegung, womit man die Augen vor einem gefürchteten Anblick zu schützen sucht, mit dem Rücken vor Gesicht und Stirne; und indem er zugleich unter den Stößen des heiß lodernden Schmerzes einen Schritt weit über die Bühne zurückweicht, so müssen ja die Freunde, die noch voll sind von dem gestern Gesehenen, nothwendig sein ersticktes Aufweinen missverstehen und glauben, dass das Gespenst jetzt eben wieder erschienen sei. Nicht der eine Horatio, sondern alle drei treten sie deshalb in Action; entsetzensbleich fahren sie zurück, ihre Augen irren durch das Gemach, um nach dem Schreckbild zu suchen, und wie einfach und selbstverständlich ist es nun, dass Horatio die Worte hervorstammelt: „Wo, mein Prinz?“ Wird dies nun so gespielt, so ist auch Hamlets Entgegnung: „In meines Geistes Aug', Horatio!“ nicht mehr fade Antwort auf eine fade Frage, sondern indem es die Freunde beruhigen will, bringt es zugleich Hamlets Betroffenheit über ihr räthselhaftes Erschrecken zum Ausdruck. Für den Jünger aber, der eine Shakespeare'sche Maschine studiert, hat dieser secundenlange Sturm noch einen anderen, eigenen Wert. Denn nicht nur durch bloßen Wortaustausch, sondern durch eine ungewöhnlich starke, lebhafte, wirksame Handlung werden wir nun auf das Kommende vorbereitet – denn wie merkwürdig wirkt diese kurze Secunde des Schreckens auf uns, die Zuschauer selbst! Dieser eine Druck genügt, um alle Schleußen unserer Erinnerung zu öffnen; das Entsetzen der drei Freunde theilt sich uns mit, wir suchen mit ihnen nach dem Gespenst, sehen es wieder „in des Geistes Aug“ umgeben von allem Schauder, der sich daran knüpft, und sind aufs neue ganz und vollkommen im Banne des Dichters. Und jetzt erst sucht sich Horatio zaghaft seiner Mittheilung zu nähern. „Ich sah ihn einst, er war ein wackrer König,“ sagt er stockend; dann schlägt er die Augen nieder, und leise, ganz leise spricht er: „Mein Prinz, mich dünkt, ich sah ihn vor'ge Nacht.“ „Sah? Wen? Den

König, meinen Vater?" Eine lange, stumme Pause vergeht, niemand wagt dem Unglücklichen in die Augen zu sehen, endlich bricht Horatio das Schweigen — und der Rest ist Handlung.

Von Hamlets Gefühlen in diesem Augenblick zu reden ist überflüssig. Er frägt die Freunde aufs genaueste aus; nichts entgeht seiner Aufmerksamkeit: aus seinen athemlosen Fragen und den Antworten, die er erhält, ersteht vor uns Zug um Zug wieder das Bild der Erscheinung. Ach, wenn er noch zweifeln, wenn er sich sagen dürfte, sie hätten falsch gesehen! Er athmet hoch und schwer, da er einen Widerspruch entdeckt hat. „Geharnischt, sagt ihr?" „Geharnischt, gnädiger Herr." „Vom Wirbel bis zur Zeh?" „Von Kopf zu Fuß." Da lebt die Hoffnung zum letztenmal in ihm auf, denn dann war ja auch das Gesicht vom Visier verhüllt, und woher wissen nun jene, dass es sein Vater war? Der Schauspieler mag diesen außerordentlichen Moment erfassen, wo die sterbende Hoffnung mit letzter Kraft an ein letztes Vielleicht sich klammert. Hamlets Seele hängt an der Antwort, doch Horatio schüttelt muthlos das Haupt — denn das Visier war aufgezogen, nur allzukenntlich das Gesicht. . .

Da nun wirft Hamlet alles hinter sich. Er vermuthet arge Ränke, schnöde Thaten. Sein Entschluss ist gefasst: er gebietet Schweigen und will heut Nachts das Gespenst anreden — „gähnt auch die Hölle selbst und hieß' ihn ruhig sein."

Und endlich die Nacht. Als er es da erblickt und vor Schauder schier vergeht, als er kraftlos zusammenbricht, dass die Freunde ihn stützen müssen — dennoch, wie es ihm winkt, ringt er wortlos, unbewusst erst mit den Freunden, die ihn zurückhalten wollen, dann wird er sich der lebendigen Hindernisse bewusst, und nicht in traumhafter Exstase mehr, sondern in riesengroß entflammter Energie, als Mensch, der

sich am Handeln gehindert sieht, wo er handeln muss, braust er die großen, ehernen Worte hervor:

- Mein Schicksal ruft
Und macht die kleinste Ader dieses Leibes
So fest als Sehnen des Nemäer Löwen.
Es winkt mir immerfort — lasst los! Beim Himmel,
Den mach' ich zum Gespenst, der mich zurückhält!
Ich sage, fort!

Er reißt sich los und folgt dem Gespenst — und dies alles thun, wie Hamlet es thut, heißt heldenhaft handeln.

VIII. Das Hamlet-Räthsel.

Wir sind bei dem Punkte angelangt, wo die Kritik die terra firma verlässt und alles unsichere Vermuthung wird: bei dem sogenannten Hamlet-Räthsel. Die Mittheilung vom Morde ist erfolgt, doch statt seinem Schwure gemäß zu gedenken und zu rächen, thut Hamlet dritthalb Monate lang nichts, und nach Ablauf dieser Zeit bis zum tragischen Schlusse thut er abermals nichts. Allein, wenn man das Factische im Hamlet studiert, bleibt das Unerforschte nicht unerforschlich, und auch der Satz, dass das Denken des Handelns Tod sei, erweist sich dann als ebenso sinnlose wie abgeschmackte Allgemeinheit — denn nicht das Handeln schlechtweg, sondern nur ein hitziges, übereiltes, vielleicht verbrecherisches Handeln wird hier durch das Denken verhindert.

Die Erklärer irren sich eben in den Cardinalfragen. Warum vollzieht er die Rache nicht, da doch der Mord bewiesen ist? fragt die Kritik — wie und was soll er rächen, da der Mord nichts weniger als bewiesen ist? frage ich. Weil er in seinem Charakter zu schwach ist und nicht die sinnliche Stärke des Helden besitzt, erklärt die Kritik — weil er nichts thun kann, nichts thun darf und die Umstände ein vernünftiges Handeln unmöglich machen, meine ich. Denn nicht nur, dass Claudius' Schuld vor dem Schau-

spiel objectiv nicht erwiesen ist, so wirkt auch alles ohne Ausnahme zusammen, um Hamlets subjective Überzeugung von Grund aus zu erschüttern.

Ich sage, es lässt sich einfach, ungeschraubt und Schritt für Schritt der Weg erklären, den Hamlet gegangen ist, um von der Versicherung „Ich sag' euch, 's ist ein ehrliches Gespenst," bis zu der Einsicht zu gelangen, dass der Geist ein Dämon sein kann. Und zwar muss ich hier betonen, dass in den nachfolgenden Zeilen nichts weit außerhalb des Dramas hergeholt ist. Alles ist in der Dichtung selbst gelegen, nur dass es sich zufolge der Eigenart des Dramas in bescheidener Verborgenheit hält: denn Hamlet soll auf der Bühne handeln, nicht reden. Kein Redeschwall sagt uns, warum ihn etwas zum Thun oder Nichtthun bewegt, wir sehen nur, dass es ihn bewegt und zwei Worte müssen genügen, das Motiv, die treibende Kraft zu verrathen. Solch' ein Motiv ist nicht auf einmal da; es hat sein langsames Werden: tief im Innern, wo der Herd ist alles Handelns, da wächst es und reift und schwillt. Doch nur mit wenigen Wort sagt uns der sparsame Dichter von dieser Genesis mit ihrem qualvollen Sinnen, ihren Gluten und Flammen — denn wozu mehr: das feuergeborene Wort und dazu das Handeln als sichtbare Wirkung, das sind Elemente genug, um das zeugende Motiv vom Keime an durch alle Wandlungen bis zum Ausbruch zu berechnen. Wir sehen nur den Zeiger auf seiner vorgeschriebenen Reise, und das Räderwerk, das ihn treibt, ist vom Verfertiger in ein Gehäuse gethan: aber darum ist das Verborgene nicht minder wie die sichtbaren Theile vorhanden, und gehört völlig ihnen gleich zum Stück. Solch' ein wundersam vollendetes Werk ist nun aber Hamlet, und zwar Hamlet fast einzig und allein in der dramatischen Literatur; die Acte sind das Zifferblatt, in den Monologen sind Radius und Zeiger, die den Kreis der Handlung ziehen, und blickt man in die geheime Maschinerie, woraus der

Held Kraft und Richtung des Umlaufs gezogen. so weiß man nicht. was man mehr bewundern soll: die Weisheit oder die Enthaltsamkeit des Dichters, der solch' ein herrliches Räderwerk von widereinandergestellten Thatsachen. Erwägungen und Gefühlen verschleiert ließ, um nur ihre letzten Ergebnisse, Entschluss und Handlung, auf die Bühne hinauszutragen. Denn nicht die Maschine, sondern die Zeit zu zeigen, ist dort — nicht das innere Ringen der Seele, sondern den Menschen in seinen Handlungen zu zeigen, ist hier der Zweck.

Doch für jetzt genug davon. Hamlet zweifelt also wirklich am Geist? wird man fragen.

Ja, er zweifelt.

Er hält für möglich, dass es ein Dämon sei?

Ja, er hält dies für möglich.

Und er thut dies, trotzdem er selbst versichert hat. es sei ein ehrliches Gespenst?

Gewiss, trotzdem er dies selbst versichert hat, und alles hängt also davon ab, ob er einen vernünftigen Grund hat für diesen Übergang vom Glauben zum Zweifel.

a) Hamlet zweifelt. — Wir behaupten also zweierlei: erstens, dass Hamlet zweifelt; zweitens, dass er zweifeln muss; und zwar muss bemerkt werden, dass der Zweifel von allem Anfang her datiert. Wir haben gesehen — und wer will sich hierin mit Shakespeares Kunst messen? — dass bis auf das unscheinbarste Wort alles, was die drei Freunde sagten, und wie sie es sagten, einen bestimmten Sinn hatte, der es eben zum Werte eines constituierenden Elementes erhob: und wenn nun Hamlet später nachweislich ähnliche und noch stärkere Worte, und mit demselben Ausdruck des Zweifels und Schauders gebraucht, so geht es unmöglich an. sie für charakterlos und nichtssagend zu erklären. Wenn sie nichts beweisen, so weiß ich nicht, was noch Beweiseskraft haben soll.

Erscheint's in meines edlen Vaters Bildung,
So red' ich's an, gähnt auch die Hölle selbst
Und hieß mich ruhig sein.

Sei du ein Geist des Segens, sei ein Dämon,
Bring' Himmelslüfte oder Dampf der Hölle,
Sei dein Beginnen boshaft oder liebreich —
Du kommst in so fragwürdiger Gestalt —
Ich rede doch mit dir.
Was wäre da zu fürchten?
Mein Leben acht' ich keine Nadel wert,
Und meine Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist wie es selbst?

Wo führst du hin mich? Red'! Ich geh' nicht weiter!

Was soll nun dies alles bedeuten? Ohne besonderen Grund gesprochen, bloß nur als Phrase gesprochen, könnte es unmöglich anderes bedeuten, als unerträglichen, bauschigen Unsinn. Denn wenn hier ein Sohn sein soll, der seinen Vater mit Recht in liebevoll vergötternder Erinnerung trägt, so passte es ja zu dem Bilde keines von Beiden, dass Hamlet eine Sprache führt, als ob eben dieser sein vergötterter Vater die Absicht haben könnte, ihn an Leib und Seele zu verderben; und folglich wären solche Worte als Phrasen nur Wahnwitz. Da aber Shakespeare keinen Unsinn schreibt, da er keine gedankenlosen Phrasen schreibt, sondern alles, was er thut, mit Grund thut, so wird wohl auch das, was er hier den Hamlet sagen lässt, seine guten Gründe haben — und was kann es für einen besseren geben, als dass der Prinz über die wahre Natur der Erscheinung ganz ebenso im Zweifel ist, wie die anderen?

Aber dann wäre ja Hamlet gar nicht der Philosoph für den wir ihn hielten?

Der Aufschrei war zu erwarten. Indessen antworten wir rasch und entschieden, und ohne dass wir irgend welches Bedauern dabei empfänden: Nein, das ist er auch nicht —

der Philosoph, für den zu halten man ihm die Ehre erwies, ist er nicht, war er nicht, konnte er nach dem Stande seiner Zeit nicht sein. Und wenn er demnach zum modernen Universitätsmenschen ungeeignet ist, ist er darum gar nichts? „Im Ernst, im Ernst, ihr Herren." ist Philosophie ein abgeschlossener Besitz mit bestimmten Glaubensbekenntnissen und Weltanschauungen im Inventare, und muss man einer bestimmten Schule angehören, um philosophischer Kopf, und was uns hier zunächst angeht, ein denkender Mensch und tragischer Held zu sein? Wenn ja, so ist nichts weiter zu sagen, und wir werfen dann nicht nur den Hamlet, sondern auch die früher Genannten: Dante, Milton, Luther, Glanville, Pascal, Henry More, Newton, Gibbon und hundert andere, aus den Reihen der philosophischen Denker, denn sie alle glaubten Wunder, Dämonen und Geister. Von allen diesen es wissen, nur von Hamlet nicht, und ihm allein nicht verzeihen, was man bis auf Locke aller Welt verzieh, das ist also eine ebenso hochmüthige und schulstolze, als dem Beispiele der Jahrhunderte widersprechende Kritik. Und notabene, wenn diese Kritik doch consequent bliebe! Denn von dem modernen Standpunkte aus müsste man über den Geisterglauben ebenso gut wie über den Dämonenglauben die capitis diminutio verhängen; beides ist reinster Wunderglauben, die eine Münze ist nicht minder unphilosophisch und falsch, als die andere. Existenz und Erscheinen eines Geistes ganz so undenkbar, wie Existenz und Erscheinen eines Dämons. Statt dessen was geschieht? Wir sehen statt dessen, dass die Mehrzahl unserer Kritiker Philosophie mit Dämonen gemischt in Acht und Bann erklärt, und in einem Athem ein Toleranzedict erlässt für die Philosophie mit dem Geisterglauben als Zusatz. Wahrhaftig, da verdiente fast noch die dürftige Wissenschaftlichkeit jener Herostratiker den Vorzug, welche den Geist überhaupt von der Bühne verbannen; sie wissen nichts von Wesen und Wirkung der Poësie, aber consequent sind sie wenigstens! Doch es ist

nicht nöthig, diese Angelegenheit allzuweit zu verfolgen. Genug, dass unsere Lehrmeisterin, die Geschichte, und unsere zweite Lehrerin, die Poësie, Art und Wert eines Menschen nicht nach dem Besitz an positiven Einsichten und Erkenntnissen bemisst. Ihnen dünkt der wirkende Mensch mehr, als seine abgezählte Habe, die tiefe Ader reicher, als das ausgemünzte Gold. Der gestrige Fund kann vom Heute, das heute Erworbene vom Morgen übertroffen werden — über Alles groß ist aber der ewig bewegte Quell des Wissens, der suchende, strebende, der philosophische Geist. Darum, wenn uns heute die Menschen vergangener Tage mit den Spuren geistiger Noth behaftet erscheinen, worein sie geboren worden — getrost! so heißt uns dafür die Gerechtigkeit fragen: nicht, wie viel Wissenseinheiten und Wahrheitselemente hat Der und Jener zusammengerafft, sondern hat er Erkenntnistrieb und Denkkraft, und in welcher Potenz hat er sie besessen, und war er in die Weltentrümmer, die sein Auge nach seiner Sehkraft wahrnehmen konnte, eine verständliche Einheit zu bringen bemüht? Gilt dies nun im allgemeinen für die Angehörigen einer wundergläubigen Zeit, um wieviel mehr gilt es nach den von dem Dichter geschaffenen Voraussetzungen für den Hamlet! Fraget welchen Philosophen ihr wollt, fraget auch Shakespeare, ob er übernatürliche Wesen geglaubt, nur fraget es nicht den Hamlet! Ob er glaubte? Nein! Vielmehr nachdem sein Auge unter der Controle dreier anderer vernünftiger Menschen sah, was es sah, wusste er, dass es solche Wesen gibt, und angesichts dieser eclatanten Wirklichkeit war es dann nicht nur natürlicher, sondern geradezu philosophischer zu erwägen, ob die Erscheinung der Geist seines Vaters sei oder ein Dämon.

Aber ob philosophischer oder nicht: wie schaffen wir, wenn er zweifelte, seinen klaren und unzweideutigen Ausruf „Ich sag' euch, 's ist ein ehrliches Gespenst" aus der Welt?

Wohlan denn, ein nicht capricierter Richter wird gar nicht begreifen, dass man hierüber ernstlich streitet. Wenn ich in einem und demselben Athemzuge ein und dasselbe Ding für kreisrund und viereckig erkläre, so ist dies ein Unsinn, denn in einem Augenblick kann nur Eines von Beiden meine wirkliche Meinung sein: zu verschiedenen Zeiten aber von einem Ding Verschiedenes aussagen, wenn es nur mit Grund geschieht, ist doch — Gnade uns Gott! — eine erlaubte und durchaus nicht unphilosophische Urtheilsänderung! Weit entfernt, dass ein einziges, sich selbst aufhebendes Urtheil vorläge, sind dann vielmehr mehrere Urtheile aus verschiedenen Zeiten vorhanden, von denen man durch die bloße Thatsache, dass man es setzt, eben nur das letzte für richtig erklärt. Nehmen wir nun darnach das Schema:

1) Ich weiß nicht, ob dies A ist oder B;
2) Ich weiß, dass dies A ist und nicht B;
3) Ich habe mich geirrt und zweifle nun doch, ob dies A ist oder B;

und man hat den Hamletfall in seiner Gänze.

Denn da Hamlet im Anfang nichts wusste, als dass ein Gespenst in Gestalt seines Vaters erschien, so hatte er sehr Recht, dem tieferen Zweifel zu gehorchen und dem rein äußerlichen Beweisstück zu misstrauen — welch' letzteres übrigens bei der übernatürlichen Gewalt eines jenseitigen Wesens „sich zu verkleiden in lockende Gestalt" überhaupt kein Beweis war.

Später aber, mit dem Hinzukommen der mehreren Ueberzeugungsgründe, wurde es anders. Da sah er den Geist! Da zeugten von seinem Vater nicht bloß die Gestalt, sondern auch Stimme, Bewegung und Blick, das Wort voll strenger Majestät, der Ton voll hinreißenden Schmerzes; da hörte er ferner eine Klage, die ihm so glaublich und mit seiner eigenen Ahnung übereinstimmend erschien; da war endlich nur Liebe zu merken, und nichts von jenem Verderben, das man sonst von einem Dämon wohl schon

im ersten Augenblick erwartet. Nehme man dazu, dass Hamlet dies alles im Zustand heftigster Aufregung und Ergriffenheit sah, sozusagen im Dämmerlicht des Verstandes, wo wie am Abendhimmel bei Sonnenuntergang die vorgespiegelten Gegenstände mit magischer Schärfe sich abzeichnen, während das übrige Rund ringsum in Dunkel verschwimmt — und was ist natürlicher, als dass die erschütterte Seele dem Zusammenstoß sovieler Scheinbeweise nicht widerstand und alle Zweifel aufgebend ausrief: „Ich sag' euch, 's ist ein ehrliches Gespenst!"

Aber wohlgemerkt, das ist nur eine Etappe auf dem schweren Wege; denn unmöglich können Scheinbeweise der erwähnten Art dem Prinzen auf die Dauer genügen.

Dem Laërtes, der viel Leidenschaft und weniger Besonnenheit hat, würden sie genügen. Hat ein Laërtes den Funken, der von solchen Beweisen ausgeht, in sich aufgenommen, so fehlt die Schwerkraft des Verstandes, um ihn zurückzuhalten, und er durchmisst nach erhaltenem Anstoß mechanisch, der todten Kugel gleich, seine mathematische Bahn. Er glaubt, ohne zu fragen, ob er glauben darf. „Man" ist ihm Beweis; man sagt, der Vater sei ermordet worden, man sagt, von Claudius, man sagt, von Hamlet — und jedesmal handelt er zufolge diesem Man. Nicht so aber Hamlet! Ihm gilt keine Leidenschaft, ihm gilt Vernunft, und zwar hat er es bewiesen. Denn Sieg über den Antrieb zur Empörung war es, dass er bei der Eheschließung seinem Munde Schweigen gebot, dass er in Dänemark blieb, und zum Theil auch dass er die Freunde schwören ließ, nichts von der Erscheinung zu verrathen — und alles das, weil es dem Sohne nicht ziemt, die Mutter zu richten und sie öffentlichem Gerede preiszugeben; weil er sich bewusst ist:

Der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln:

weil er der einsichtige Mensch ist, der sich sagt:

Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sclaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen.

Mit einem Wort: der Verstand ist bei ihm der Souverän, er lenkt den Willen und gebietet die That, und kein Befehl von außen hat Geltung, sofern er ihn nicht begreift und sanctioniert. Geschieht es nun aber doch einmal, dass dieser Verstand jäh überrascht und gelähmt wird — getrost, so wird er sich bald wieder zur vollen Reife erheben, wird dann die Ursachen der kurzen Täuschung überprüfen und den äußeren Anstoß wie einen Eindringling behandeln, dessen Recht es nicht ist, hier ohne Controle zu wirken. Und so unterzieht denn nun Hamlet sein rasch gewonnenes Vertrauen zum Geiste einer ungemein sorgfältigen Revision, und es ist wohl anzunehmen, dass ihm hiebei zunächst jenes furchtbare Wort wieder in den Sinn kommt, das er selbst in deutlicher Beziehung auf die Mutter gesprochen:

Scheint, gnäd'ge Frau? Nein, ist! Mir gilt kein scheint.
Nicht bloß der düstre Mantel, gute Mutter,
Noch die gewohnte Tracht von ernstem Schwarz,
Noch stürmisches Geseufz beklemmten Odems,
Noch auch im Auge der ergieb'ge Strom,
Noch die gebeugte Haltung des Gesichts,
Sammt aller Sitte, Art, Gestalt des Grams
Ist das, was wahr uns kundgibt.

Passte dieses Wort auf die Mutter — o, mit wieviel größerem Grunde ließ es sich von dem unbekannten Wesen sagen, das ihm in Gestalt des Vaters erschien! Dort sagte er: du bist nicht, was du spieltest, und deine Trauer war geheuchelt, und deine Rechtfertigung ist falsch — hier muß er fragen: bist du wirklich, was du scheinst, und deine Trauer echt und die Anklage aus deinem Munde wahr? Welche Congruenz, und wieviel haben wir doch noch von Shakespeare zu lernen! Düstrer Mantel, Farbe des Todes,

Seufzer und Thränen und Gram — Zug um Zug dasselbe Bild hier wie dort, und da sind sie also auch hier wieder, die täuschenden Äußerlichkeiten — nur dass es verzeihlich war, sich von der Heuchelei einer verehrten Mutter foppen zu lassen, während die überweltliche Erscheinung an sich schon, noch ehe sie den Mund zum Reden geöffnet, Zweifel und Misstrauen verdient. Und was nun Hamlet weiter hört und sieht, sind das Beweise, um daraufhin einen Menschen zu ermorden? Anklagen, Bitten, hohe Majestät — Stimme, Bewegung und Blick — das sind Formen und Worte. Geberden, die man spielen könnte, die Claudius später gegenüber dem Laërtes sehr gut trifft, die manch' ein Dämon schon gespielt hat, um den Unglücklichen, der ihm vertraut, zu verderben. Und wenn dieses Verderben heute auch ausblieb, gut, so wartet die geduldige Hölle, und erst wenn ihre Aussaat Früchte getragen, nach vollbrachter ruchloser That, nimmt sie die Beute mit Zinseszins in Empfang. Im Anfange konnte Hamlet noch sagen:

Mein Leben acht' ich keine Nadel wert,
Und meine Seele, kann es der was thun,
Die ein unsterblich Ding ist wie es selbst?

aber jetzt nicht mehr, nachdem der Inhalt jener Geisterklage Blut war. Bedachte nun Hamlet dies alles — und alle seinen Handlungen und Worte zeigen, dass er es bedachte — so war es nicht leicht möglich, dass er noch länger beim Vertrauen zum Geiste verblieb. Ursprünglich war er in Ungewissheit, dann hat er die Unentschiedenheit aufgeben zu dürfen geglaubt — nun er aber die Sache ein drittesmal und ruhiger übersah, da brachen die Stützen des rasch gefassten Urtheils denn doch, und von hundert ernsten Antrieben gezwungen kam er wieder zum ersten Zweifel zurück. Denn wenn schon der Same, die dämonische Natur eines Gespenstes zu glauben, in uns allen liegt, und wenn es nur des Anblicks des schweigsamen Geistes bedarf, um diesen Samen zum Keimen zu bringen, so genügt ein einziges

Wort, um den Gründen für die Wirklichkeit seiner dämonischen Natur „in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben“ — und dieses eine Wort heißt: Gehe hin und tödte.

b) Neue Indicien, alte Zweifel. — Man nehme nun einen ganz gewöhnlichen und alltäglichen Fall: den Zweifel an der Treue der Geliebten. Da steigen in jedem Augenblicke zusammen mit den Anklagen auch die holden Treuebeweise in der Erinnerung auf, und jedesmal, soweit es Menschen gibt, ruft dann das Herz: unmöglich, unmöglich! Denn der Zweifel ist ja eben nur Zweifel und noch nicht Gewissheit: er erschüttert das Sicherheitsgefühl, ohne es todtzuschlagen: er versetzt den ganzen Menschen, Herz und Verstand, in unruhiges Schwingen, aber solange eben die Kraft der früheren Ueberzeugung nicht völlig geschwunden, solange treibt es den Menschen auch noch immer zum verlassenen Gleichgewicht zurück. Nimmt man dazu noch ein fortgesetzt nagendes, leidenschaftliches Interesse, wie bei Hamlet, so ist es klar, dass sich jedes der wechselnden Gesichter, die die Sache zeigt, zutiefst in der Seele einprägt; man trägt sie alle gleichzeitig in der Seele, und trägt sie nicht gleichgiltig wie eine todte Last im Korbe, sondern um rastlos zu prüfen, gegeneinanderzuhalten und zu vergleichen. Und solch' einen mächtigen und qualvollen Moment des Vergleichens bietet der Schlussmonolog des zweiten Actes.

Man hat aus dem ersten und räumlich größten Theile dieses Monologs deducieren wollen, dass Hamlet noch in der Nacht vor dem Schauspiel unbedingt dasselbe glaubte, wie in der Nacht der Geisterscheinung, nämlich dass das Gespenst ein ehrliches Gespenst sei; und der Schluss wäre auch richtig, wenn die Stelle für sich allein dastünde. Indem aber den leidenschaftlichen Selbstanklagen unmittelbar, und zwar energischer, als je zuvor, der Ausdruck des Zweifels nachfolgt, so geht daraus hervor, dass erst beide Theile zusammen den Charakter jener Stürme erschöpfen, von

denen damals Hamlets Herz erfüllt war. Denn zwei feindliche Gedankenreihen. Vertrauen und Misstrauen. sammt allen dadurch aufgeregten Gefühlen. stoßen hier aufeinander, und die Gründe für und wider sind es. die der Prinz knapp vor der Entscheidung noch einmal gegeneinander balanciert.

Wohlgemerkt. es ist knapp vor der Entscheidung. der das Herz in so außerordentlichem Falle unmöglich anders. als mit tiefstem Bangen entgegensehen kann. Wäre es denkbar. dass der Mensch sich in den abgelaufenen zwei Wochen abgekühlt haben sollte. so müssen die zur Ruhe gelangten Erwägungen und Gefühle doch jetzt. im letzten Augenblick wieder zur alten Flamme emporschlagen. Wie ist es aber bei Hamlets subjectiver Verfassung und bei der objectiven Entwicklung der Dinge nur möglich anzunehmen. dass sein innerer Kampf jemals eingeschlummert sei? Den ganzen zweiten Act hindurch gab es nicht einen Augenblick. da nicht diesem furchtbaren Widerstreit reichliche Nahrung zugeflossen wäre; von Moment zu Moment kamen neue Anstöße zur Untersuchung. kamen neue Indicien hinzu; und alles war stark genug. um den Verdacht gegen Claudius zu befestigen. und doch den Zweifel gegen das Gespenst zu entwurzeln nicht stark genug; und jedesmal rief das überschäumende Gefühl: der Geist spricht wahr — und jedesmal. wenn dann der Verstand die Schlussrechnung zog. siegte wieder der unzerstörbare. unerträgliche Zweifel.

Ich will den Kritikern. welche sich über Hamlets Zweifel wundern und die ich doch bekämpfe. zu Hilfe kommen; ich will ihnen sagen. welch' eine Kette von Indicien Hamlet zutage treten sah. ohne dass sie auch nur im Traume etwas davon ahnten.

Er sah:

Dass Claudius im Geheimen Stimmen zur Königswahl warb; dass nicht er der besseren Einsicht des Rathes nachgab. sondern umgekehrt der Rath nicht seiner Intrigue widerstand; dass niemand außer ihm selbst zur zweiten Ehe drängte: dass er Gertruden vom Begräbnis weg zum

Traualtar zog — dass also offenbar Verführung und Ehebruch vorausgieng.

Dann sah er den Geist;

sah, dass sein Vater im Leben nicht Raub noch Mord je begangen, und also nicht deswegen der Geist herumgeht; dass Cornelius und Voltimand mit Frieden aus Norwegen zurückkehren, und der Geist also auch nicht aus dem Grunde der Kriegsgefahr umhergeht;

sah, dass alle Welt an seinen Wahnsinn glaubte, nur Claudius nicht; dass er trotz Wahnsinnes von allen für harmlos gehalten wurde, nur von Claudius nicht; dass dies nicht einmal der Mutter so zur brennenden Sorge ward, wie dem Claudius, dem Stiefvater; dass sogar nicht Wächter, sondern echte und rechte Spione aufgestellt wurden, um die Wahrheit zu erforschen; dass also Claudius durch seine scheinbar zweckmäßigen Maßregeln selbst die Möglichkeit schuf, dass aus seinem Seelenzustand ein Indicium gezogen werde . . .

Der Criminalist weiß, was dies zu bedeuten hat und welch' eine starke Brücke durch solche Elemente zu allen weiteren Folgerungen geschlagen ist. Nichts dankbareres für einen Anwalt, als diese seltsame Übereinstimmung verschiedenster Glieder zusammenzufassen und den Claudius zu richten! Denn erwäget das alles und sagt:

Warum sein fromm Gebein, verwahrt im Tode,
Die Leinen hat gesprengt? warum die Gruft,
Worin wir ruhig eingeurnt ihn sahn,
Geöffnet ihre schwere Marmorkiefern,
Ihn wieder auszuwerfen?

Ja warum sonst ist alles das geschehen, als weil ein Mord geschah und weil Claudius der Mörder?

Ich glaube nicht, dass es einem Geschworenen Unehre machen würde, sich bei einer solchen Darstellung der Rührung hinzugeben; und nun denke man, dass zum Schlusse einer so wesentlich verstärkten Indicienreihe noch mahnend und plastisch vergegenwärtigend der Vortrag des Schau-

spielers hinzukommt! Was ist natürlicher, als dass alle Wunden aufbrechen und der Geist wieder wie in jener ersten schrecklichen Nacht zum ehrlichen Gespenst wird? In Pyrrhus sieht der unthätige Sohn des Claudius Bild, in Hekuba das Gegenbild seiner entarteten Mutter. Priamus, das ist der Vater, der unter den Händen eines Mörders geendet — und so kann denn der Schluss alles dessen nothwendig nichts anderes sein, als die Selbstanklage des Prinzen.

Nur muss man sich auch Rechenschaft geben können von dem zweckvollen und psychologisch unübertrefflichen Aufbau dieser Meisterrede. Vom Nächsten zum Entfernteren schreitend geht sie ohne Sprung und Willkür, in normalem Ablauf der Vorstellungen und Gedanken von der Gegenwart zur Vergangenheit zurück — und dort findet sich nothwendig und von selbst wieder die Anknüpfung an den Zweifel. Wäre dieser Schauspieler, sagt Hamlet, des Priamus Sohn, er würde den Pyrrhus augenblicklich tödten; wäre er meines Vaters Sohn, die Rache wäre längst vollzogen. Und ich? Antwort:

1) Ich thue nichts;
2) Ich that nichts;
3) Ich bin und war unthätig, weil ich Taubenmuth hege.

Bis hierher läuft die Linie aufsteigender Erregung, kenntlich auch an dem immer wilder und brutaler werdenden Ausdruck; dann aber ein kurzes Nachdenken, „frisch ans Werk, mein Kopf!“ und die Stimme sinkt in die Tiefe der eigenen Seele hinab, aus welcher fest anschließend und durch das Band der Association verknüpft die neue Gedankenreihe aufsteigt. Denn in diesem kurzen Momente des Nachdenkens hat sich zu der Erinnerung an die bisherige Unthätigkeit die Erinnerung an die wahren Gründe derselben gesellt — und diese Gründe sind ja dieselben, welche den neuen Vorsatz eingeben! Nein, sagt dem Hamlet seine Ueberlegung, nicht Taubenmuth war der Grund meiner Passivität, sondern weil ich dem Geist misstraute: und ich misstraute ihm,

weil ich mir selbst misstraue; weil ich mich schwach, melancholisch und von brennendem Hass erfüllt fühle, so dass mein Blick leicht zu trüben, mein Urtheil leicht zu täuschen ist und der Geist trotz aller Äußerlichkeiten ein Dämon sein kann, der gerade zu diesem Endzweck erschienen. Darum also misstraute ich, darum misstraue ich noch jetzt, und darum eben suche ich nach anderen, stärkeren Beweisen gegen Claudius — denn alle jene entfernten Indicien sind Wegweiser, die mich eine Strecke weit geleiten, aber wie weit ist es noch von dort, wo sie aufhören, bis zum wirklichen Thatbeweis, bis zum Ziele!

Mag also Hamlet hundertmal Momente gehabt haben, da ihm der Geist absolut glaubwürdig erschien, so ist es doch Thatsache — und wie wir später zeigen werden — nothwendige Thatsache, dass dann wieder bitterster Zweifel hervorbrach; denn nicht ein subjectives Empfinden, sondern die objectivste Betrachtung der Dinge leitet zu der Erkenntnis hin, die in den Worten ausgesprochen ist:

Der Geist.

Den ich gesehen, kann ein Dämon sein;
Der Dämon hat Gewalt sich zu verkleiden
In lockende Gestalt; ja und vielleicht
Bei meiner Schwachheit und Melancholie,
Da er sehr mächtig ist bei solchen Geistern,
Treibt er mich zum Verderben. Ich will Grund,
Der stärker ist.

c) *Der Geist in einem Process Hamlet.* — Nehmen wir aber an, Hamlet zweifelt nicht; oder noch besser, nehmen wir an, er hätte in jenem ersten Augenblicke seine That gethan, da er wirklich nicht zweifelte. Denn das steht fest: als eben erst der Geist entschwunden war und Hamlet unter dem frischen Eindruck des Ungeheuren zurückblieb, da hätte er besinnungslos seine Pflicht gethan — wäre nur Claudius jetzt zur Stelle gewesen. Allein Claudius war nicht

zur Stelle, gekrönter König, saß er inmitten huldigender Vasallen beim Bankett; und wenn er nun mit seinen Gästen noch immer beisammen sitzt und nicht schlafen gegangen ist, und wenn nun Hamlet hereingestürmt kommt, um ihn zu richten — was wird sich daraus ergeben?

Mehrere Fälle sind dann möglich:

Entweder er tödtet den Claudius, oder er verwundet ihn, oder er erhebt bloß gegen ihn öffentlich Klage wegen Mordes. Verwundet er ihn nur, so kann er, — wozu seine bisherige Melancholie den Schein großer Berechtigung gibt und wozu ja auch später Polonius anräth, — als Wahnsinniger festgenommen werden; und dass er dann rasch im Geheimen aus der Welt geschafft wird, das wird der Kopf, der seine Reise nach England ersann, auch ohne fremden Rath zu besorgen wissen. Ob er nun aber den Claudius tödtet oder verwundet, so ist zunächst zu erwarten, dass die hitzigen Dänen, denen ein einziger Ruf des Laërtes zum Revoltieren genügt, sich auf Hamlet stürzen werden — und man verlässt nicht lebend den Ort, wo man im Angesichte treuer Vasallen königliches Blut vergoß. Denn diese Vasallen wissen ja nicht, dass ihr König ein Mörder, und wenn Hamlet es ruft, so erscheint er ja eben darum wahnsinnig, weil er es ruft. Wenn das aber Rache sein soll, so ist es zumindest ungeschickte und unüberlegte Rache, wobei man selbst und durch eigene Schuld umkommt — und eine solche Rache hat der Vater, der Geist sicherlich nicht gewünscht noch gefordert.

Angenommen aber, Hamlet käme mit dem Leben davon, so heißt es sich vor irgend einer Instanz, Gerichtshof oder Volksthing, verantworten: mithin gibt es in dieser oder in jener Form einen Staatsprocess wegen versuchten oder vollbrachten Mordes an dem König Claudius, und Hamlet muss sich vertheidigen. Wenn er nun zu diesem Zwecke seinerseits zum Ankläger wird, so hat er nur zwei directe Beweise für Claudius' Schuld: nämlich das Geständnis des

Mörders selbst und die Aussage des Geistes. Allein es liegt auf der Hand, dass Claudius nicht gestehen kann, wenn er todt ist, nicht gestehen will, wenn er noch am Leben — und somit bleibt als einziges directes Beweismittel die Berufung auf den Geist.

Erscheint dieser nun in Person vor Hamlets Richtern, so ist alles gut und der Process in zwei Minuten zu Ende, ohne dass sich mit der Tragödie des Mörders eine Tragödie des Rächers verflicht; Hamlet aber wird dann gleich dem Vorbild aus der nordischen Sage das entweihte Diadem aufnehmen, um seine reinere Stirne damit zu schmücken. Wie aber, wenn der Geist nicht erscheint, um für den Sohn zu zeugen? Dann fehlt der Beweis für Claudius' Schuld, und Hamlet — Hamlet ist dann verloren. Er ist dann in dem Falle, wie die Diebe, denen immer Unrecht geschieht: jedesmal werden ihnen von unbekannten Spendern Geschenke gemacht und jedesmal wandern sie dafür ins Gefängnis. Zu allen, auch zu Hamlets Zeiten, man verlasse sich darauf, kannte man den Witz. Bei allem Wunderglauben hätten die Dänen das eine Wunder nicht zu begreifen vermocht, dass ein Todter den Bruder anzuklagen erscheint, den Sohn zu vertheidigen nicht erscheint; dass er die Gruft verlässt, um den Sohn zum Blutrichter zu bestellen, und in der Gruft verbleibt, statt ihn vor dem Blutrichter zu schützen. Unmöglich, sage ich, hätten die Dänen es begriffen, dass ein Geist so herzlos unlogisch und ungerecht sollte handeln können — oder entartet die Seele im Jenseits und gibt es dort gerechte Rache nur, und nicht auch gerechte, rettende Liebe? Erscheint also der Geist zu Hamlets Vertheidigung nicht, so können die Dänen leicht glauben, dass er überhaupt und auch dem Hamlet niemals erschien oder doch keine Klage gegen Claudius führte, und dass also Hamlet nicht in Ausübung einer Rächerpflicht handelte.

Der Schluss steht, aber über die Voraussetzung höre ich lachen. Ob der Geist kommen wird oder nicht — heißt

das nicht, sich den Kopf zerbrechen über die denkbar einfachsten Dinge? Welch' eine Frage! Ganz gewiss wird er kommen!

Schön. Allein ist das wirklich so gewiss? Wir kennen uns wohl im Jenseits sehr gut aus, um dies mit solcher Bestimmtheit zu behaupten, und vermuthlich hat man dafür Beweise, davor der leiseste Widerspruch verstummt? Vermuthlich wird man beim Himmel durch gewisse besondere Mittel einen Urlaub für den Geist erzwingen, und entgegen aller ordentlichen Geistersitte, die zum Erdenbesuch nur die Mitternachtsstunde freigibt, wird der Geist diesmal am hellichten Tag vor Hamlets Richtern erscheinen — bloß weil unserem Gerechtigkeitsgefühl damit geschmeichelt ist?

Doch ich verstehe, solch' äußerliche Gründe müssen nicht verfangen, und wenn Shakespeare nur will, wird der Geist am Ende auch das Sonnenlicht nicht scheuen. Zugegeben; aber wer weiß, ob Shakespeare wollen wird? Und warum sollte er so und nicht anders wollen? Aus Gerechtigkeitsgefühl? Allein dieses Gefühl als solches muss in solchen Dingen nichts entscheiden wollen; hier gilt einzig und allein der dramatische Zwang, und zwar wählt er so sicher, billig und gerecht den einzuschlagenden Weg, dass sich schließlich auch das Gefühl nicht beleidigt finden wird. Dem treuen Sohne wollte ich die Rettung durch den Geist, den zärtlichen Gefühlen diesen und noch anderen Triumph wohl gönnen, aber nur unter der einen Bedingung, dass mir Triumph und Rettung nicht das Stück verdirbt, indem man mir den wünschenswerten Zweck erreichen hilft vermittelst einer unmotivierten oder mangelhaft motivierten Handlung. Und umgekehrt, wenn die Handlung dem Gesetze der Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit entspricht, dann wird ebenfalls ein Sieg der Gerechtigkeit zu verzeichnen sein, ob auch sonst die Handlung strenger und schroffer sein mag, als das leicht zu täuschende Gefühl im Augenblick es fordert. Wenn deshalb das Eintreten des Geistes

für Hamlet sich als begründete Folge aus den Voraussetzungen der Tragödie ergibt, so ist es sicherlich am Platze, und wir wollen es dann auch gnädig verzeihen, wenn er nicht zur üblichen Geisterstunde, sondern zu aparter Zeit aus der Gruft hervortritt; wenn aber diese Einmischung in dem Vorausgegangenen keinen Grund hat oder demselben vielleicht gar widerspricht, so streitet sie als willkürliches und unmotiviertes Handeln wider das Gebot der Nothwendigkeit, und nicht weil der Geist Geist, sondern weil er gesetzlose Vis major ist, dürfte ihn dann der Dichter nicht wollen und müssten wir ihn von der Bühne verweisen. Den natürlichen und philosophischen Gesetzen zum Trotz mag also Shakespeare Geister erscheinen lassen, wann und wieviel er nur will, nach dem dramatischen Gesetz darf er aber nicht einmal einen, und nicht einmal um die Mitternachtstunde, und nicht einmal zur Befriedigung unserer edelmüthigen Aufwallung uns vorführen, wenn die innere Nothwendigkeit es verbietet. Nun ist es zwar richtig, dass gerade die innere Nothwendigkeit von einem Vater die Rettung des Sohnes, von einem Beleidigten die Rettung des Rächers verlangt — allein sie verlangt es nicht unter allen Umständen und um jeden Preis, vielmehr sind Fälle denkbar, wo ein nicht minder heiliger Zwang dem besten Vater das beste Kind zu retten verwehrt! Ist aber solch' eine starke Gegenkraft vorhanden, so entsteht jenes Verhältnis, das wir alle kennen und das darum in einem Werke des größten dramatischen Meisters umsomehr im Auge zu behalten ist: es gibt dann sozusagen zwei widerstreitende „innere Nothwendigkeiten", und vom Herzen, in dem der Kampf tobt, sagt man dann, es befinde sich in einem inneren Conflict, einem Pflichtenconflict, einem tragischen Conflict.

Und nun sehen wir zu, ob nicht dieser Fall auch beim Geiste im Hamlet zutrifft, und ob es nicht irgend eine Rücksicht gibt, die ihm verbieten will, was Dankbarkeit

und Liebe zu Hamlet gebieten. Das Eine aber steht bereits fest: wenn diese Gegenkraft vorhanden, so war es kein müssiges Kopfzerbrechen, zu fragen, ob der Geist erscheinen wird oder nicht — vielmehr ist es Pflicht eines vernünftigen Menschen, bevor er einen anderen tödtet, sich zu fragen: was will ich thun, wenn mein einziger Thatzeuge sich im Pflichtenconflict mich im Stiche zu lassen entschließt?

Doch wir wollen keine langen Wege machen: der Geist des Königs Hamlet hat Rücksicht zu nehmen auf Gertruden, seine Frau, die durch die bloße Thatsache seiner Zeugenschaft einer unerhörten Strafe preisgegeben wäre, und die doch nach Maßgabe ihres Verschuldens eine viel mildere Strafe verdient.

d) Das Modell der Gertrude. — Wenn eine Witwe eine zweite Ehe eingeht, so ist dies menschlich; wenn sie dies schon nach sechswöchentlicher Witwenschaft thut, so ist es bereits leichtfertig und weckt ob der darin ausgedrückten Lieblosigkeit den Verdacht des Ehebruches; wenn sie aber den Mörder ihres Gatten heiratet, so entsteht leicht der Schein der Mitschuld am Morde — und nun gar erst, wenn sie sich nach so kurzer Trauerzeit preisgibt. Welche Folge muss es also haben, wenn der Geist Gertrudens zweiten Mann öffentlich als seinen Mörder anzeigt!

Doch statt sofort die verschiedenen daraus sich ergebenden Möglichkeiten auszuspinnen, sei uns gestattet, die Erinnerung an einen analogen Fall wachzurufen, der zu Shakespeares Zeit spielte. Ein Mann war ermordet worden, drei Monate hernach hatte die Witwe den Mörder geheiratet, und währerd sie infolge Beweismangels von den Einen für unschuldig gehalten wurde, waren und blieben Andere, und darunter viele erleuchtete Geister, fest davon überzeugt, dass sie an dem Mord theilgehabt habe. Der Fall ereignete sich drei Jahre nach Shakespeares Geburt; mehr als zwei Jahr-

zehnte hielt er ganz Europa in Bewegung; mit leidenschaftlichem Interesse aber, mit einem aus tausend Quellen und Zuflüssen genährten Interesse erfüllte er das englische Volk — denn diese Frau war Maria Stuart.

An ihrem Schicksal wollen wir nun lernen, wie es einer Königin gieng, die in den Verdacht des Gattenmordes gerieth.

Anfang 1567 erkrankte Heinrich Darnley an den Masern. „Aussatz schuppte sich ihm — Wie einem Lazarus mit ekler Rinde — Ganz um den glatten Leib." Die Krankheit kam so plötzlich, dass man im Volke angesichts der offenkundigen Untreue der Königin von einer Vergiftung Darnleys durch Bothwell sprach. Um den Verdacht zu beschwichtigen, versöhnte sich Maria mit ihrem Manne. Am 9. Feber 1567 verließ sie das Haus, in dem er wohnte, nachdem sie auffallend zärtlichen Abschied genommen. Um Mitternacht flog Darnleys Residenz in die Luft. Beim Anbruch des 10. Feber fand man Darnleys Leiche, ähnlich wie die Leiche des Königs Hamlet und des Königs im Schauspiel, im Garten — Bothwell hatte ihn ermordet.

Gericht und Parlament sprachen ihn frei — der öffentlichen Meinung war er Mörder. Die Gattin des Ermordeten sprach ihn ebenfalls frei, denn sie ernannte ihn zum Admiral — das Volk rief ihn trotzdem Mörder. Endlich reichte sie ihm am 15. Mai 1567, drei Monate nach Darnleys Tode, die Hand — und nun wurde sie ebenfalls Mörderin genannt und die Nemesis begann ihr Werk.

Bothwell flieht und stirbt — stirbt (lauter Elemente im Hamlet) als Seeräuber, im Wahnsinn, in dänischer Gefangenschaft. Und Marias Strafe? Von Anfang bis zu Ende ist dieselbe zumeist gegen die Gattenmörderin gekehrt.

Man führt sie als Gattenmörderin durch die Straßen von Edinburgh; das empörte Volk verflucht sie ins Gesicht; am 25. Juli 1567 unterzeichnet sie auf Schloss Lochleven

eine schmähliche Abdicationsacte — und das alles ist nur der Anfang.

Zweite Etappe: Mai 1568. Flucht, letzter Aufstand, letzte verlorene Schlacht, und Maria muss heimatlos im fremden Lande mit ihrer Todfeindin unterhandeln. Die Verhandlungen sind ausschließlich politischer Natur, aber da sie nicht nachgeben will, erscheint im entscheidenden Momente wieder der Geist des ermordeten Darnley in den Schranken. Elisabeth hatte ihr anfangs Gastfreundschaft und königliche Ehren gewährt, und auch als sie hartnäckig an ihren Ansprüchen auf den englischen Thron festhielt, konnte nichts daran geändert werden, denn weder politische noch confessionelle Gründe waren stark genug, um die Antastung einer freien und unabhängigen Königin zu gestatten und vor dem Rechtssinn des englischen Volkes zu rechtfertigen — besonders da diese Königin gegenwärtig eine ungefährliche Gegnerin schien. Allein das politische Genie achtet selbst in dem kleinsten Rest einer Gefahr noch immer die Gefahr, und sowie Maria durch ihren Unverstand in den Schein des Gattenmordes gerieth, so verstand die politische Elisabeth umgekehrt im rechten Augenblick die tugendhafte und jungfräuliche Königin zu sein. Welch' tragische Ironie! Alles, was Elisabeth brauchte, Anlass, Vorwand und Schein von Recht, Alles gab ihr Maria selbst mit einem einzigen Schritt — mit einem Schritt, von dem sie alles hoffte, und der sie nun recht- und schutzlos machte für immer. Niemals hatte sie sich so gedemüthigt, als indem sie sich an die Versöhnlichkeit der theueren Schwester wandte und um eine persönliche Zusammenkunft bat — und die jungfräuliche Königin bedauerte, die Begegnung vermeiden zu müssen, solange sich nicht Maria von dem Verdachte des Gattenmordes gereinigt. Wahrlich, es gab für diese Weigerung keinen besseren, gerechteren, menschlicheren Grund — die Folgen aber waren unermesslich. Darnleys Gespenst fanatisierte das ganze tugendherbe

England; nicht die Königin stand mehr der Königin, sondern die Tugend stand dem Laster, der Richter dem Verbrechen gegenüber, und was nun immer in Elisabeths Auftrag geschah — Maria war in den Augen Englands nur noch die Gattenmörderin, und nicht die freie Trägerin einer freien Krone mehr.

Und dann endlich folgten die neunzehn Jahre, in denen Shakespeare und Darnleys Sohn Jakob zu Jünglingen heranwuchsen und Maria Stuart im Mittelpunkte der Angelegenheiten Englands stand. Diese Jahre brachten Gefangenschaft, Demüthigungen, Entbehrung der Tröstungen der Religion; Züge, Gegenzüge und Intriguen; rührende Bemühungen zu Gunsten der Büßerin von Fotheringay, Anschläge katholisch gewordener Lords gegen Elisabeth, Hinrichtungen ohne Zahl, und einen Staatsprocess, wo eine Königin vor Unterthanen stand — und am Morgen des 8. Feber 1587 wurde endlich Maria Stuart selber hingerichtet.

Man gestatte eine kleine Abschweifung. Elisabeth behauptete später vor dem Parlamente, der Vollzug des Todesurtheils sei gegen ihren Willen erfolgt; sie sagte, sie habe das Urtheil unterschrieben, jedoch das unterschriebene noch zurückzuhalten befohlen, und entgegen diesem ausdrücklichen Befehl habe es der Staatsschreiber Davison den Ministern ausgefolgt. Was ist nun die Wahrheit, und wer weiß, warum Elisabeth die Zurückhaltung befohlen? Um das Urtheil noch einmal zu überdenken? Es ist möglich — möglich, dass sie trotz Kronrath und Parlament, trotz Zustimmung des ganzen Volkes, trotz ihres eigenen leidenschaftlichen Hasses, der sie bereits früher Marias Vergiftung planen ließ, doch noch mit dem Gedanken an Begnadigung spielte. Möglich ist es aber auch, dass sie nur eine Verzögerung von zwei Tagen wollte; denn ein zweitägiges Zuwarten nur, und der Morgen des 10. Feber hätte, genau 20 Jahre nach Darnleys Ermordung, das Haupt seiner treulosen Gattin vom Rumpfe trennen gesehen. Shakespeare war damals noch

nicht der große Shakespeare, aber es frägt sich, ob Elisabeth und Burleigh erst seiner Schule bedurften, um sich auf die raffiniertesten Effecte zu verstehen. Vielleicht gefiel es ihren kalten Herzen, einen Dramenausgang von tadelloser Symmetrie zu schaffen; vielleicht schmeichelte ihnen der Gedanke, dass das Schwert der Gerechtigkeit in ihrer Hand nicht nur unerbittlich, sondern auch wie eine Uhr so genau auf Tag und Stunde sein Werk thun sollte. Solch' ein Urtheilsvollzug übt auch, namentlich in glaubensstarken Zeiten, eine enorme Wirkung; der zum Mystischen hinneigende Sinn sucht leicht das äußere Zusammentreffen durch das Spiel höherer Gewalten zu erklären und sieht dann das Urtheil umso eher als Ausfluss des himmlischen Willens an. Der Einsichtige wird von selber im Tod des Verbrechers das Gegenbild des Verbrechens sehen; allein wie viele gibt es, die solchermaßen im Ende den Anfang begreifen? Dem großen Haufen ist die stumme Sprache der Thatsache oft nicht klar und nicht beredt genug, die bloße Umkehr der Situation bleibt ihm oft unverständlich, und will man ihn für sich gewinnen, so muss ihm sehr anschaulich in Erinnerung gebracht werden, dass das Ende ein blutiges nur darum ist, weil auch der Anfang ein blutiger war. Staatsmännische Geister haben dies von jeher begriffen und in diesem Sinne ihre Handlungen populär zu machen gesucht — und was konnte stärker, verständlicher, populärer sein als ein Act, der durch sich selbst besagte: an einem 10. Feber hat die Tragödie mit einem Gattenmord begonnen, an einem 10. Feber schreitet die Gattenmörderin zum Tode . . .

Und vielleicht hat die kälteste Königin auch daran gedacht, als sie die Hinrichtung der Maria Stuart verzögern wollte.

Ich enthalte mich weiterer Combinationen; hier sollte bloß erinnert werden, dass man zu Shakespeares Zeit mehr als zu jeder anderen von Ehebruch mit nachfolgendem

Königs- und Gattenmorde sprach. Volle zwanzig Jahre stand diese Frage im Mittelpunkte des englischen Lebens; sie beschäftigte jedermann, von der Königin bis zum letzten Schiffersknecht hinab, sie beherrschte Politik, Religion und Unterhaltung, sie begriff in sich die Frage von Recht und Unrecht, Krieg und Frieden, Freund und Feind, sie gab die unterscheidenden Merkmale für Gut und Böse und Treue und treulosen Verrath — und eben darum konnte Shakespeare des vollsten Verständnisses seiner Zuhörer sicher sein. Denn dem Publicum, für welches er dichtete, war ja „Hamlet" ein actueller Stoff, und so wusste es auch ohne Erklärung, ob das Erscheinen des Geistes vor Gericht für Gertruden verhängnisvoll war oder nicht. Welch' eine Frage! Was konnte es denn sonst sein, als verderblich im allerhöchsten Grad! Denn das Verbrechen des Claudius enthüllen, hieß enthüllen, dass Gertrude den Mörder geheiratet, und Shakespeares Zeit kannte selbst eine Gertrude, die durch solche Heirat in den Verdacht des Gattenmordes kam und schließlich unter dem Henkerbeil endigte.

e) Gertrudens Gewissen. — Damit sind wir wieder mitten im Stück.

Freilich, man wird die Frage aufwerfen, ob denn nicht der Geist mit der Anklage gegen Claudius die ausdrückliche Erklärung verbinden kann, dass Gertrude unschuldig sei am Morde? Nun kann er das wohl, ja er wird es höchst wahrscheinlich auch thun — aber was ist damit geholfen? Sie wird dann wie Bothwell von Gericht und Parlament freigesprochen werden; aber was hatte Bothwell davon? Beseitigt denn der vor Gericht producirte Beweis den Verdacht? Frägt der Verdacht überhaupt nach Beweisen? Fragte man bei Maria, ob haarklein alles bewiesen sei, als man sie des Thrones beraubte? „Sei keusch wie Eis, sei tugendhaft wie Schnee, du wirst der Verläumdung nicht entgehn" — und wie nun erst, wenn gegen ein Weib die Thatsache vorliegt,

dass sie sich nach sechswöchentlicher Witwenschaft dem Mörder ihres Gatten überlieferte! Jedes Stäubchen wächst in solchem Falle zur Lawine, und wer kann es hindern? Der Geist? Ja was soll er nicht noch alles thun! Er müsste von Haus zu Haus gehn durchs ganze Land, um Verdacht und Empörung zu beschwichtigen; sehr viel, allzuviel für einen Geist müsste er erscheinen, so dass er bald auf Erden heimischer wäre, als im Jenseits — und solch' ein Domicilwechsel, das ist von einem Geiste denn doch ein wenig viel verlangt.

Übrigens, mag sich die öffentliche Erbitterung immerhin beschwichtigen lassen, so gibt es doch in solchen Dingen eine Instanz, die weder Gnade noch Schonung kennt, und das ist Gertrudens Gewissen. Indem ich auf dieses lange vernachlässigte Moment hinweise, muss ich erinnern, dass Shakespeare nicht bloß um die äußeren Schicksale, sondern wesentlich auch um die innerliche Entwicklung seiner Menschen sich kümmert, so sehr, dass bei ihm jeder Mensch sein eigenes Geschick entscheidet. Gertrude hat ein Gewissen, und darum wehe ihr, wenn sie von dem Morde des Claudius erfährt! Es ist nicht wahr, muss dieses ihr Gewissen dann sagen, es ist nicht wahr, dass dein Ehebruch „nur" Ehebruch wie jeder andere war, denn er hat einen Bruder- und Königsmord verursacht. Aus dem sündigen Schlummer geweckt sieht die Königin plötzlich mit unendlicher Schärfe, und sie findet nicht einmal jenen spärlichen Trost, den es bietet, wenn man die That eines Verbrechers auf ein minder grauenhaftes, auf ein menschlicheres Motiv zurückführen kann: sie darf sich nicht einmal sagen, dass Claudius bloß aus eifersüchtiger Liebe getödtet habe. Denn die Liebe kann tödten, um den begehrten Gegenstand zu gewinnen, und die Eifersucht mordet vielleicht eher, als dass sie einem andern den geneideten Besitz überließe — allein Gertruden dreißig Jahre lang dem Bruder gönnen, das war nicht Eifersucht und einer Matrone, der Mutter eines Dreißigers,

zuflüstern: ich liebe dich, das war nicht Liebe. Und so erlitt sie denn doppelten und dreifachen Sturz — denn sie brach die Ehe, brach sie mit ergrauenden Haaren, und brach sie — welch' vernichtende Wahrheit! — für einen, bei dem sie keine Gegenliebe fand! O welch' ein Selbstbetrug! Hätte sie doch dem ersten besten Fremden eher trauen dürfen, als dem Claudius! Umflossen von dem Glanze einer Krone mochte sie vielleicht einen Wildfremden noch blenden — nimmermehr aber den Mann, der in die Nähe des Thrones gestellt, seit einem Menschenalter ihr Antlitz sah, der die Runzeln entstehen und sich mehren und sich immer tiefer graben sah, die ihr Angesicht bedeckten, und der gar wohl den Abstand kannte zwischen einst und jetzt. Wie, wie konnte sie das Wort Liebe in seinem Munde nur glauben! Aber das Wort war es eben, wonach sie so dürstete, das ihr so wohlthat, das ihr so schmeichelte, das Wort, das ihr wenigstens den Besitz jener Reize vortäuschte, die sie längst nicht mehr besaß. Schwach und unbeständig, müde, in dem alternden Gatten das Bild der enteilenden Jahre und ihrer schwindenden Schönheit zu sehen, voll eitler Sehnsucht jung zu scheinen und so geliebt zu werden, wie man die erste Jugend liebt, gab sie sich hin — und so gab sie aus Eitelkeit für Claudius den edlen Hamlet, für den Schein der Jugend die Jungfräulichkeit der Seele, für den Schein die Wahrheit hin...

Der Leser fühlt wohl, wie es einem Weibe zu Muthe sein muß, wenn sie erkennt, dass sie sich einem kalten, heuchlerischen, lieblosen Manne geopfert; der Volksmund sagt in solchem Falle mit einem schönen, aus Seelengrund geholten Bilde: die Welt bricht ihr zusammen. Allein wie sollte Gertrude bei ihrem eigenen Verluste verweilen, da eine andere, grauenhaftere Nacht sich vor ihren Blicken aufthut! Da Claudius sie nicht liebte, was bleibt dann, als der Schluss, dass er den Mord aus Ehrgeiz begieng, und wie konnte weiter der Ehrgeiz überhaupt in ihm entstehn, wenn

er sich nicht von ihr geliebt wusste? Denn gleich Maria Stuart und Elisabeth war sie die eigentliche Trägerin der Krone, die „hohe Erbin dieses Staats"; nur durch den Besitz ihrer Hand hatte König Hamlet den Mitbesitz des Thrones erlangt. und wenn er starb, trat keine Thronvacanz ein, sondern der Purpur blieb unverändert in Gertrudens Besitz — was hätte also dem Claudius der Brudermord genützt, wenn er nicht gewiss war. dass durch Gertrudens Liebe das Diadem ihm zufiel? Und so wurde also der Bruder- und Königsmord überhaupt nur durch ihren Treuebruch möglich. Freilich. bei einem Richard dem Dritten träfe diese Herleitung des Ehrgeizes nicht zu; Richard hätte nicht erst der Liebe eines Weibes bedurft. um seine Herrschsucht daran zu entzünden: herzlich wenig hätte er sich um Gertrudens Gefühle gekümmert. und im Nothfalle hätte er Bruder. Schwägerin und Neffen alle miteinander getödtet, um sich den Weg zum Throne zu bahnen. Allein das ist es ja eben, dass Claudius kein Richard war! Von der Krone träumen hieß bei Richard. nach der Krone verlangen, und dem verlangenden Traume folgte blitzschnell die wache That. Verglichen mit dieser elementaren. ohne äußeren Anstoß in Richards Seele selbst erzeugten Leidenschaft der Herrschsucht. war Claudius Ehrgeiz bloß ein von fremder Hand gesetzter Spätling: nach dreißigjährigem. still und genügsam ertragenem Vasallenthum mussten erst Umstände und Gelegenheit und Frauengunst kommen. um den Keim zu legen und emporzuziehen — und gerade dies vollbrachte Gertrude durch ihre sündige Liebe. In ihrer Schuld wurzelte alles: sie hatte nicht nur den König Hamlet getödtet, sondern auch den Claudius zum Mörder gemacht...

Man wird sagen. das sei übertrieben hart gedacht. denn nicht Gertrude hatte Claudius zum Mörder. sondern umgekehrt er sie zur Ehebrecherin und damit zu seinem Werkzeug gemacht — und das ist nun wirklich sehr wahr. Aber eben darum sprechen wir hier ja nicht von dem Ur-

theil des Richters, sondern von jenem ihres eigenen Gewissens. Jede Selbstanklage neigt zur Übertreibung — und nun gar erst in solchem Fall! Ich möchte die Frau sehen, die an Gertrudens Stelle sich etwas anderes sagen würde, als: nichts von dem allem wäre geschehen, ja, der Verführer hätte sich überhaupt nicht an mich gewagt, wenn nur ich eine andere gewesen wäre! So muss das eigene Gewissen sprechen, es kann gar nicht anders sprechen, und da entsteht nun die Frage, ob es möglich ist, dass ein Weib mit solchem Schuldgefühle fortlebt? Ich glaube, nicht; ich glaube, sie wird mit eigener Hand das Todesurtheil an sich vollziehen, oder ähnlich wie Ophelia wahnsinnig werden.

f) Gertrude und Maria Stuart. — Es könnte scheinen als befände ich mich hier in einem Widerspruch zu dem früher Gesagten: denn Maria Stuart war doch wohl ein solches Weib, und doch lehrt die Thatsache, dass sie ungerührt die Last ihrer Schuld ertrug? Doch mit Verlaub, so wie Gertrude, und in solchem Falle wie diese war Maria nicht, und darum ist sie weder wahnsinnig noch Selbstmörderin geworden. Nicht die 25jährige Maria von 1567, sondern die 45jährige von 1587 hatte Shakespeare vor Augen, das ist der erste Unterschied, und Hamlet definiert ihn auch vortrefflich:

> Nennt es nicht Liebe, denn in eurem Alter
> Ist der Tumult im Blute zahm; es schleicht,
> Und wartet auf das Urtheil . . . . .
> Wilde Hölle,
> Empörst du dich in der Matrone Gliedern.
> So sei die Keuschheit der entflammten Jugend
> Wie Wachs, und schmelz' in ihrem Feuer hin;
> Ruf' keine Schande aus, wenn heißes Blut
> Zum Angriff stürmet, da der Frost ja selbst
> Nicht minder kräftig brennt und die Vernunft
> Den Willen kuppelt.

Für Maria sprach also wenigstens die Unüberlegtheit der Jugend, die heiße Gewalt der Liebe. Doch was bei ihr natürlich, das war unnatürlich und unentschuldbar bei einer alten Frau, die bloß Eitelkeit, nicht Leidenschaft mehr hatte. Und dann, welch' ein Unterschied zwischen den betrogenen Männern hier und dort! — Denn dies erklärt sehr wesentlich, warum Maria vor dem eigenen Gewissen eher Stand halten konnte, als Gertrude. Darnley war zügellos, wild, brutal, unwert der Liebe, unwert der Krone, die die Liebe ihm gab. Er quälte Maria mit seiner Eifersucht, dann mit seiner Herrschsucht, und dann stellte er sich selbst in die erste Reihe ihrer Verfolger — und so verkehrte er allmählich ihre Liebe in Hass, d. h. in jenes Gefühl, welches am wenigsten die Reue aufkommen lässt. Einer hasserfüllten Frau, die sich von dem Geschöpf ihrer Gnade misshandelt sieht, ist das Ärgste nicht so arg, als was sie an der Seite dieses Mannes leiden muss. Sie wird aufathmen bei seinem Tod — und dieser erste tiefe Athemzug der Freiheit vergisst sich im ganzen Leben nicht mehr — und hört sie dann, dass er durch Mord von der Hand ihres Geliebten gefallen, so wird neben dem Schrecken über diese Entdeckung doch ein anderer Gedanke noch stehn: denn ihre Exstase wird geneigt sein, in dem Mord ein Mittel zu sehen, das Himmel oder Hölle gesendet, um ihn für ihr Martyrium zu strafen. Gewiss, wenn dann der Rückschlag erfolgt und die Folge des Mordes sich auch gegen sie wendet, dann schwindet die erste Exstase und Maria sagt sich schließlich auch von dem blutbefleckten Bothwell los; aber der Hass — der Hass, der mit dem Todten nicht zu Grabe gieng, flammt gerade darum mit vermehrter Heftigkeit empor. Wie sie dem Lebenden geflucht, so flucht sie nun auch dem Todten: wie sie ihn die Quelle ihrer bisherigen Leiden genannt, so nennt sie ihn nun den Quell ihres neuen Unglücks; nicht sich, sondern ihm, und zwar ihm allein gibt sie an ihrem Ehebruch und dem daraus geflossenen Morde die Schuld, uud nicht in ihm,

sondern in sich erblickt sie das beklagenswerte Opfer der Tragödie. Mit solchen Gefühlen im Herzen trotzt man aber — eine gewisse Lebenskraft, wie Maria sie hatte, vorausgesetzt — dem Ansturm einer ganzen Welt, und im Sterben noch spricht man, frei von Reue, das heroische und hasserfüllte Wort:

Regierte Recht, so läget ihr vor mir
Im Staube jetzt, denn ich bin euer König.

Und nun, ist Gertrude in dem gleichen Falle? Wie anders war gegen Darnley gehalten der tapfere Hamlet!

Er war ein Mann, nehmt alles nur in allem:
Ich werde nimmer seinesgleichen sehn.
Seht, welche Anmuth wohnt auf diesen Brauen!
Apollos Locken, Jovis hohe Stirn,
Ein Aug' wie Mars zum Drohn und zum Gebieten,
Des Götterherolds Stellung, wenn er eben
Sich niederschwingt auf himmelnahe Höh'n:
In Wahrheit ein Verein und eine Bildung,
Auf die sein Siegel jeder Gott gedrückt!
Solch' trefflicher Monarch!
So seine Gattin liebend,
Dass er des Himmels Winde nicht zu rauh
Ihr Antlitz ließ berühren!
O, welch' ein Abfall!
Von ihm, dess' Liebe von der Echtheit war,
Dass Hand in Hand sie mit dem Schwure gieng,
Den er bei der Vermählung that — erniedert
Zu einem Sünder, von Natur durchaus
Armselig gegen ihn!
Hieng sie doch an ihm,
Als stieg der Wachsthum ihrer Lust mit dem,
Was ihre Kost war —

und doch machte sie sein königliches Bett zum Lager für Blutschande und verruchte Wollust; doch ward ihre Lust,

gepaart mit einem lichten Engel, des Götterbettes satt und haschte nach Wegwurf, bis Mord daraus entstand — wie sollte Gertrude das ertragen?

g) Gertrudens Selbstverurtheilung. — Doch ich verstehe: es ist keine Frage, dass alle Bedingungen und Antriebe zur furchtbarsten Reue und Selbstvernichtung objectiv vorhanden sind — allein ist Gertrude auch das Weib, diese Reue zu fühlen?

Und darauf eben antworte ich: Ja! Sie hat gesündigt, ist aber nicht verloren. In jener Scene, wo Hamlet ihr ihre Schuld vorhält, hört sie Worte, wie sie vielleicht kein Sohn je seiner Mutter gegeben.

> Was für ein Teufel
> Hat bei der Blindekuh euch so bethört?
> Scham, wo ist dein Erröthen! Wilde Hölle,
> Empörst du dich in der Matrone Gliedern!
>
> Solch' eine That,
> Die alle Huld der Sittsamkeit entstellt,
> Die Tugend Heuchler schilt, die Rose wegnimmt
> Von unschuldvoller Liebe schöner Stirn
> Und Beulen hinsetzt; Eh'gelübde falsch
> Wie Spielereide macht; o eine That,
> Die aus dem Körper des Vertrages ganz
> Die inn're Seele reißet und die süße
> Religion zum Wortgepränge macht.
> Des Himmels Antlitz glüht — ja diese Feste,
> Dies Weltgebäu, mit trauerndem Gesicht,
> Als nahte sich der jüngste Tag, gedenkt
> Trübsinnig dieser That.
>
> Nein, zu leben
> Im Schweiß und Brodem eines eklen Betts,
> Gebrüht in Fäulnis! buhlend und sich paarend
> Über dem garst'gen Nest . . .

Ich wiederhole, wann wurden je einer Mutter von ihrem eigenen Kinde solche Worte gesagt! — und wie ist da Gertrude ganz Reue und Verzweiflung, und wie rührt und erschüttert jede Antwort aus ihrem Mund:

O Hamlet, sprich nicht mehr!
Du kehrst die Augen recht ins Inn're mir,
Da seh ich Flecken tief und schwarz gefärbt,
Die nicht von Farbe lassen!
O, sprich nicht mehr!
Mir dringen diese Wort' ins Ohr wie Dolche.
Nicht weiter, lieber Hamlet!
O, Hamlet, du zerspaltest mir das Herz!

Man muss festhalten, das Gertrude keine Heuchlerin ist — und am wenigsten bei dem vorliegenden Anlass. Während dieser Unterredung sprach aus ihr in jedem Augenblicke das echte, unverfälschte Gefühl: zuerst der Zorn beim Empfange, dann die Todesangst, da er sein Schwert zieht, dann entsetzliches Herzeleid, da sie ihn im Paroxismus des Wahnsinns glaubt — und so ist auch, was sie endlich in diesem rapiden Wechsel der Gefühle auf seine stürmischen Klagen erwidert, abermals ein Ausbruch echten, ehrlichen Gefühls. „O Hamlet, sprich nicht mehr! Nicht weiter, lieber Hamlet!" — ist das todte Rede? ist dies die Sprache einer Maria Stuart, und hat Maria je so in sich selbst geblickt? War es Reue, dass sie auf Lochleven, im tiefsten sittlichen Sturze, keinen anderen Gedanken hatte, als aus dem Käfig auszubrechen, um dem eigenen Sohn den schmachvoll eingebüßten Thron wieder abzujagen? Als die stolze Volumnia vor Coriolan in die Knie sank, da wuchs sie über sich selbst hinaus; hier aber liegt ein armes, schwaches, sündhaftes Weib, vernichtet und in sich selbst gebrochen, ganz vor dem eigenen Sohn im Staube, und in diesem Augenblick tiefsten Falles küsst sie die strafende Hand, beugt sich den Schlägen und nennt

den Engel der Rache noch, wie sie ihn in den goldenen Tagen der Unschuld genannt, weil er trotz Claudius ihr lieber Hamlet geblieben und weil ihr Muttergefühl wenigstens unvergiftet geblieben ist — und diesem Weibe sollte die Reue fremd sein? Und notabene, sie hat nur erst Vorwürfe wegen Ehebruchs und der raschen Heirat gehört! Erzählet ihr nun vom Morde — erzählet ihr davon vor, und nun gar erst nach geschlossener Ehe, und fraget euch, was mit ihr geschehen wird. Ins Kloster gehen? Für eine Sünderin mit solchem Schuldbewusstsein ist es dann zu wenig und zu spät! Nein, sie findet ihre Strafe vorgezeichnet in Opheliens Geschick: weil der Geliebte ihren Vater getödtet, wird Ophelia wahnsinnig und stirbt — wenn Gertrude erfährt, dass der Geliebte ihren Gatten getödtet, o, so kommt Wahnsinn und Tod auch über dieses noch unverhärtete Weib!

h) Gertrudens Schuld und Strafe. — Wir haben also den Richterspruch der öffentlichen Meinung und jenen des eigenen Gewissens kennen gelernt: die erstere würde auf Schande und könnte auf Tod erkennen — das eigene Gewissen würde aber auf Beides erkennen, trotzdem Gertrude dem Morde selbst ferngeblieben ist. Wie wird nun aber das Urtheil desjenigen lauten, dem bekannt ist, dass sie von der Unthat nichts wusste?

Die objective Gerechtigkeit hat darauf nur Eine Antwort: Freispruch vom Mord.

Ja es häufe eine Frau soviele fluchwürdige Voraussetzungen als nur möglich: sie gestehe ihren Hass gegen den Todten, gestehe, ihm den Tod gewünscht, ja selbst seinen Tod geplant zu haben — und doch geht sie frei, soferne sie nur diesen Mord nicht gewusst noch gewollt. Denn der letzte Grund und Zweck der Gerechtigkeit gestattet für die Lehre „Aug um Aug, Zahn um Zahn“ nur die allerstricteste Interpretation; Tod als zugemessene Strafe darf nur denjenigen treffen, der wissentlich Tod verschuldet hat, und wenn die Strafe das Maß des Verschuldens über-

schreitet, so ist sie nicht Recht mehr, sondern Unrecht. Wir heute nennen das human und milde; es ist aber wohl zu bedenken, dass diese Milde und Humanität aus kräftigerer Quelle stammt, als aus dem Gefühlsleben eines verweichlichten Jahrhunderts. Diese Selbstbeschränkung der Strafgewalt, was ist sie anderes, als ein Ergebnis derselben rigorosen Gerechtigkeit, die den Strafwürdigen nicht schont — nur dass eben die Rigorosität nicht einseitig bloß im Strafen besteht. Strafen, wenn zu strafen ist, abwägen, wie zu strafen ist, doch vor allem prüfen, ob zu strafen ist, das allein ist Gerechtigkeit; und darum ist sie unverändert die gleiche, ob ihr Schwert auch gesenkt bleibt — ob sie in dem einen Falle die Schuld im Verhältnis zur Strafe bemisst, oder ob sie ein andermal, zwischen sittlichem und rechtlichem Verschulden unterscheidend, den Spruch fällt: wessen du angeklagt bist, bist du nicht schuldig, und wessen du schuldig bist, darüber bin ich Richter. Geschehen kann es dann, dass ein schuldbeladener Mensch straflos bleibt — aber wohlgemerkt, nur straflos im juristisch-technischen Sinne. Hat aber das Wort Strafe einen umfassenderen Sinn, heißt Strafe überhaupt jede üble Folge eines Verschuldens, o, so ist es auch nicht nöthig, dass die schwertbewehrte Gerechtigkeit überall selbst zuschlägt, denn in diesem Sinne betrachtet gibt es eine nicht minder strenge und sichere Gewalt, die in den Dingen selbst wohnt: es ist die unerbittliche und unabwendbare Ananke. Ueber den Mord richte also das Schwert, und vor diesem wird Gertrude freigehn; allein über Charakter und sittliche Schuld sitzt die Natur selbst zu Gericht, die eiserne Nothwendigkeit, die nicht verzeihen kann, die keine Handlung ohne Folge kennt und

> . . . . . deren allgemeine Predigt
> Des Lasters Straf' ist und die immer rief
> Vom ersten Treubruch bis zum heut' geahndeten:
> Dies muss so sein!

Die Sache steht also folgendermaßen: Auch wenn der Mord geheim bleibt, ist Gertrudens Strafe unausbleiblich, weil die aus Verrath und Treulosigkeit hervorgegangene Ehe von Natur aus das Verderben in sich trägt; kommt aber der Mord auf, so wird Gertrude nicht bloß für die eigene, sondern auch für die Schuld des Claudius, nicht bloß als Ehebrecherin, sondern auch als Gattenmörderin büßen, indem die allgemeine Stimme oder das eigene Gewissen sie vernichtet; und sie verdient doch in gar nichts diese schwerste aller denkbaren Folgen ihres Treubruchs! Denn mag sie sich nach ihrem subjectiven Gefühl immerhin als Gattenmörderin erscheinen, so müssen wir uns doch darüber klar sein, dass auf ihr nicht nur nicht Klytämnestrens, sondern nicht einmal Marias Schuld ruht. Denn dass sie die ältere war von Beiden, dass sie einen Mann betrog, den sie hätte vergöttern sollen, und dass sie aus nichtiger Eitelkeit betrog, das machte nur ihren Ehebruch verdammenswerter als den der Maria — in allen anderen Beziehungen aber, wieviel weiblicher und menschlicher ist sie da! Während der Hass in Marias Herzen alles Fühlen auslöschte, blieben in Gertruden noch die Reste von Anhänglichkeit, Scham und Reue zurück; während jene schamlos vor aller Welt die Unzucht trieb, floh Gertrude mit ihrem Laster in ein Geheimnis, das niemand ergründete; während Maria, tödtlichen Hass im Herzen, am 9. Feber noch Liebe heuchelte, liebte Gertrude selbst mitten im Betruge noch ihren Mann — sie weinte wenigstens nach seinem Tode, war gleich Nioben ganz in Thränen aufgelöst, sie empfand das Lieblose der raschen Wiederverheiratung und schonte die Ehre doch soweit, dass sie „die bessere Weisheit“ des Kronrathes befragte und durch seine Zustimmung ihre Lieblosigkeit verschleiern ließ. Vor allem aber: sie heiratete, da weder sie selbst noch sonst jemand in der Welt eine Ahnung hatte von dem Mord! Maria wusste bei der Heirat, dass Bothwell für Darnleys Mörder galt; indem

sie also die Ehe eingieng, nahm sie freiwillig die allerwärts offen angedrohten Folgen auf sich, und die Erfahrung lehrt, dass man in den Abgrund hineinfällt, in den man ob blind oder sehend hinabspringt. Hörte denn aber Gertrude ebenfalls, dass Claudius Mörder genannt wurde? Niemand hatte es ihr gesagt, niemand, auch Hamlet nicht, sie vor der raschen Heirat gewarnt, zu ihrem Gewissen gesprochen, ihr das Bild ihrer Schande vor Augen gestellt, und so gebürt für ihre Schuld auch nimmermehr Marias Strafe. Sie hat wirklich nur die Ehe gebrochen und die Pietät verletzt, und da ist es Strafe genug, dass das neue Band ihr Bitternisse bringt statt der gehofften Süßigkeiten, dass sie Claudius' Unruhe, Hamlets Hass und den fürchterlichen stillen Kampf zwischen beiden sieht; dass der eigene Sohn ihr ihre Schande vorhält; dass sie ihn als Mörder, Ophelien als Wahnsinnige und als Leiche, die Dänen als Empörer sieht. Und wohlgemerkt, das ist die ganze Strafe nicht, und auch nicht ihr schwerster Theil; der bitterste Kelch ist für den letzten Athemzug gespart — für einen einzigen Augenblick nur, aber für einen solchen, der grauenhaft und herzerreißend ist. Denn Zug um Zug tritt in diesem einen Momente die Strafe nach dem ganzen Umfang des Verschuldens sammt allen daraus entstandenen Folgen ein: Gertrude hat durch ihre Untreue den Tod ihres Mannes bewirkt — sie bewirkt dadurch auch den eigenen Tod; sie hat einen Mörder geliebt — es ist der Geliebte, der sie ermordet; sie hat dem Claudius zuliebe einen Engel verrathen — sie erkennt, dass Claudius ein Teufel; sie hat dem Schein gelebt — jetzt im letzten Augenblick sieht sie die Wahrheit. Aber — und das ist eine der großen reformatorischen Thaten dieses unsterblichen Gedichtes: weil Gertrude sündigte ohne zu wissen, was Claudius an ihrem ersten Manne begangen, darum stirbt sie auch, ohne es zu erfahren, nur damit sie sich nicht Schuld daran gebe — der Rest ist Schweigen. Oder wär's nicht genug daran, und

soll sie gar, bis ins Grab hinein von Fluch und Schande verfolgt, mit dem Gefühle einer Gattenmörderin sterben? Alles, was an guten Geistern im Menschen wohnt, Rechtssinn und Sittlichkeit und Vernunft empört sich dagegen, denn dies wäre nicht Recht mehr, sondern Unrecht.

i) Poëtische Gerechtigkeit. — Zu Shakespeares Zeiten und lange nachher noch hat es keine billigen Richter gegeben; der Mensch war eine Sache, und diese todte, wertlose, ungeliebte Sache wurde in die für alle gleich bestimmte Strafform hineingepresst, und in allen Processen litten Unschuldige sowie die Schuldigen aller Grade dieselbe Aechtung, dasselbe physische und moralische Weh. Gedenken wir dessen, so ist es bei Betrachtung der Causa Gertrude, als wären wir mit einem Schwunge vom Mittelalter zu Voltaire und Rousseau, zu Sonnenfels und Beccaria versetzt. Noch können wir nur erst einen Bruchtheil der Tragödie übersehen, Schuld und Sühne einer einzigen der handelnden Personen; aber was uns aus diesem Bruchstück entgegenleuchtet, ist ja das Ideal einer ausgleichenden Gerechtigkeit! Einer Gerechtigkeit notabene, die nichts von transcendentaler Verschwommenheit an sich hat, einer consistenten, praktischen, brauchbaren Gerechtigkeit, die zu charakterisieren es keines überreizten Wortes, keines bewundernden Stammelns und Außersichseins bedarf! Bedenken wir nun aber auch, dass wir es hier nicht nur mit dem Richter, sondern auch mit dem Dichter zu thun haben. Dem Dichter wäre es freigestanden, von den hunderttausend möglichen Folgen, die der Ehebruch haben kann, irgend eine beliebige, und so auch jene zur Darstellung zu wählen, wo man eine Ehebrecherin als Gattenmörderin verurtheilt, die an dem Morde unschuldig ist; und hätte Shakespeare dies gethan, so könnte man nicht sagen, dass er die Natur nicht nachgeahmt habe. Allein mit der Nachahmung der Natur ist eben nichts gethan, wenn sie nicht gemäß einem künstlerischen Zweck erfolgt; und wenn es

gerade des Dichters Zweck ist, die streng abwägende Gerechtigkeit zu zeigen, und er ließe gleichwohl die blinde Nothwendigkeit über die Grenze der Billigkeit hinaus walten, so stritte er ja wider sich selbst. Dann hätte er allerdings etwas Wirkliches, aber nicht dasjenige aus der Wirklichkeit nachgeahmt, wessen er allein für sein Drama bedurfte. Darum wäre es unkünstlerisch von Shakespeare gewesen, die Ehebrecherin in diesem Stück härter büßen zu lassen, als sie nach Schuld und sittlichem Stande verdient; die Kunst hätte dann sagen müssen: das ist nicht Kunst, das Recht; das ist nicht Recht, und beide vereint: das Stück entspricht nicht seinem Zweck. Sowie es nun aber Shakespeare gemacht hat, zeigt sich in Gertrudens Geschick aufs Reinste der Einklang zwischen dem Walten der Natur und den Forschungen der Vernunft, zwischen Gerechtigkeit und Ananke — denn einerseits nimmt das Schicksal durchaus natürliche und nothwendige Wege, und anderseits verhängt es über die Schuldige nicht weniger und nicht mehr, als sich mit Recht und Billigkeit verträgt. Diese vollständige Uebereinstimmung der beiden Gewalten ist aber dasjenige, was allein den Namen poëtische Gerechtigkeit verdient. Man spricht oft von poëtischer Gerechtigkeit in solchem Sinne, als würde die Kunst eine Gerechtigkeit benöthigen und fordern, die essentiell verschieden ist von jener, die uns überall sonst vernünftig und recht dünkt. Es liegt aber auf der Hand, dass dies falsch ist, dass es begrifflich nur Eine Vernunft und Ein Recht geben kann, und dass Bühnenjustiz und Dramenmoral umsoweniger als etwas Eigenes erachtet werden sollten, als ja der Bühnenvorgang, dem sie gelten, ebenfalls nichts anderes ist, als bloß eine Abspiegelung des wirklichen Lebens. Wenn wir also von poëtischer Gerechtigkeit sprechen, so kann dies nicht heißen, dass hier die Begriffe und die Beurtheilung von Gut und Böse anders sind als im wirklichen Leben, sondern es heißt nur, dass sich das Recht im Drama auf jene besondere

Weise vollzieht, wie sie der Aufgabe der Poësie gemäß ist, Handlungen und ihre nothwendigen Folgen zu zeigen. Es tritt kein Gerichtshof zusammen, der den Spruch fällt, und doch treten — bloß durch die eigene Schwerkraft der Handlung — alle jene Folgen ein, und mit solcher Nothwendigkeit und genau in solchem Ausmaße treten sie ein, wie wenn der weiseste Richter im vollsten Bewusstsein sie zugemessen hätte. Dies ist poëtische Gerechtigkeit, und ihr größter Meister ist Shakespeare.

k) Der Geist und Gertrude. — Die Leser erinnern sich des Anlasses zu dieser ganzen Betrachtung. Wir fragten, ob der Geist auch dann zur Rettung Hamlets erscheinen wird, wenn er durch sein Zeugnis wider Claudius auch Gertruden dem Verdachte der Betheiligung am Morde preisgibt. Trotz aller entwickelten Gründe wird man nun doch vielleicht sagen: warum nicht? Schließlich hat Gertrude denn doch eine Pflicht verletzt, Hamlet eine Pflicht erfüllt — Gertrude den Gatten beleidigt, Hamlet den Vater gerächt, und so wiegt auch Hamlets Leben schwerer, als jenes Gertrudens.

Möchte nun ein Geist von dieser Denkart auch der kühlere Rechner sein, so ist doch der Shakespeare'sche Geist der gewissenhaftere und zugleich der tragischere.

Von allen Shakespeare'schen Gestalten hat dieser Geist das wenigste Glück in der Literatur gehabt. Allen anderen Figuren widmete man weitläufige Charakterstudien — er allein blieb das geächtete Nichts, der Theatergeist, den man von der Bühne verwies und in dem man nichts suchte — nicht einmal Charakter. Er hat aber einen Charakter, und zwar als Bewohner des Jenseits sogar einen Charakter von höherer Art. Er ist ein Werkzeug der unwandelbaren Gerechtigkeit, der die Rachsucht fremd ist; nicht ungemessene Rache, sondern Maß für Maß auszutheilen ist sein Amt. Aber hätte er selbst grausameren Befehl, er würde nicht gehorchen, denn er selbst war und

ist großdenkend, voller Barmherzigkeit und gerecht. Nichts als sein irdisches Leben hat ihm der Tod geraubt: ihm ist der Adel der Seele geblieben und neuen Adel gab ihm die Läuterung im Lande der Todten dazu. Wie er selbstlos war im Leben, so ist er es nun auch im höheren Dienste, und wie fände sich das selbstische Element der Rachsucht dazu? Vor allem aber ist er hier nicht nur die Gerechtigkeit, sondern auch die Liebe — denn König Hamlet hat ja Gertruden nicht mit irgend einer mystisch-fremden, unverständlichen Liebe, sondern wirklich, menschlich, von ganzem Herzen geliebt! So sehr „dass er des Himmels Winde nicht zu rauh ihr Antlitz liess berühren;“ so echt, dass seine Liebe „Hand in Hand mit dem Schwure gieng, den sie bei der Vermählung that;“ und so selbstlos und nachsichtig endlich, dass er an sich gar nicht gegrollt hätte, wenn Gertrude nach seinem Tode eine zweite Ehe schloss. Denn er war auch verständig und wusste sehr wohl, dass die Natur den Menschen nicht allzu stark geschaffen und dass es darum unbillig ist, von ihm Uebermäßiges zu erwarten.

Nothwendig ist, dass Jeder leicht vergisst
Zu zahlen, was er selbst sich schuldig ist.

Die Welt vergeht; es ist nicht wunderbar,
Dass mit dem Glück selbst Liebe wandelbar.

So denk', dich soll kein zweiter Gatt' erwerben,
Doch mag dies Denken mit dem ersten sterben.

Und „dreissigmal hat den Appoll sein Wagen um Nereus' Flut und Tellus' Rund getragen“, ohne dass sich in dieser seiner Gesinnung etwas änderte. Die Scheinliebe, die geheuchelte Liebe geht auf Jugend und Kronen aus und flieht mit dem schwindenden Reize — in König Hamlet aber war Wahrheit, er gehörte seinem Weibe um ihrer selbst willen durch alle Wandlungen des Äußeren an, und selbst jetzt noch, da ihr Sündenfall ihm das Leben

gekostet, ist Trauer und Schmerz ihm näher, als zornige Rachsucht. Wer diese schlichte und schönste Art der Liebe nicht versteht, dem ist nicht zu helfen — denn es ist die wahre Liebe. Wo ihr im wirklichen Leben einen Vater, eine Mutter, einen Mann sehet, der um eine Gefallene weint, da haltet stille, denn von solcher Art war der Gram des Königs Hamlet: er muss die Verlorene verloren geben und liebt sie doch . . . Aber gerade darum, und weil er in ihr den gefallenen Engel beweint, hat er auch mitleidiges Erbarmen, überwacht sich doppelt, damit ihn der parteiische Schmerz nicht verführe, und sucht mit treuer Gesinnung alles zur Milderung ihrer Schuld hervor. Man wende mir nicht das andersgeartete Verhalten Othellos ein, der doch ebenfalls treu liebte und trotzdem weitab von nachsichtiger Milde die grausame Tödtung begieng. Denn bei Othello kam zu der Leidenschaft der Liebe noch diejenige des Blutes — König Hamlet aber war schon zu Lebzeiten von anderem Schlage, und um wieviel weniger regiert ihn das tobende Blut nun jetzt, da er als Geist überhaupt aller irdischen Leidenschaften bar ist!

Aber, wird man sagen, ist da nicht zuviel hineininterpretirt? Zugegeben, dass ein Geist eigentlich so beschaffen sein müsste, wer beweist, dass dieser Geist auch wirklich so ist? Ganz recht. Was müssen das jedoch für Beweise sein? Müssen sie in dem Drama selbst liegen, müssen es Worte und Thaten sein? Wohlan, Shakespeare hat uns alles das gegeben — den Beweis gegeben, dass der Geist aus tiefstem sittlichen Grunde Schonung für Gertruden verlangt und erzwingt.

l) Auftrag und Pflicht. — Zuvörderst muss ich hier nun wiederum betonen, dass der Geist weder Zeit noch Neigung hat für Wortvergeudung und zwecklose, krafthemmende Gefühlsausbrüche. Er sagt nichts, was er nicht muss, und fordert dieselbe männliche Sparsamkeit auch von andern:

er verlangt Thaten, nicht Gefühle und Worte. Ich weiß nicht, ob man dieser ernsten, edlen Männlichkeit bestimmteren Ausdruck geben kann, als gerade der Geist es thut, indem er gleich den ersten Seufzer Hamlets, der einer weicheren Seele Dank entlockt hätte, mit der kurzen Mahnung unterbricht:

> Beklag' mich nicht, doch leih' dein ernst Gehör
> Dem, was ich kund will thun.

Mit diesem einen Worte hat er allen seinen Ausführungen sein Siegel aufgedrückt.

Sie verdienen, dass man von ihnen dasselbe sagte, was Hamlet von einem anderen Stücke mit den Worten sagt: „Eine Rede liebte ich darin vorzüglich . . . besonders da herum, wo er von der Ermordung des Priamus spricht." Sie vertragen keine Vergleichung mit der landläufigen dramatischen Rhetorik. Sie sind frei von Ziererei und sind ungleich mehr schön als geschmückt; sie haben Inhalt und brauchen keine Kunst. Sie sind das Concentrierteste, was sich denken lässt; jedes ihrer Worte hat Bedeutung, hat Grund, verkleidet einen Hauptnerv der Tragödie; sie geben keine Lücke frei für Unwesentliches, für Ornamentales, oder sonst welche rein äußerliche und unsachliche Effecte — und doch „ich erinnere mich, gefällt das Stück dem großen Haufen nicht, es ist Kaviar für das Volk"; und vermöge einer Art stillschweigender Übereinkunft ist es sogar üblich geworden, aus der langen Rede an Hamlet nur den Rachebefehl herauszuhören und alles andere kaum einer ernsten Beachtung zu würdigen, als stünde es eben nur um des declamatorischen Effectes willen da. Inzwischen enthält aber diese Rede in Wahrheit nicht einen einzigen entbehrlichen Satz, und gar was ihr Ende betrifft, so heißt es die ganze Tragödie in Fetzen reißen, wenn man dieses Endes nicht achtet, oder wenn man es auch nur für minder wichtig hält, als das Rachegebot. Denn es ist nicht richtig, dass

mit diesem Einen Gebot der ganze Wille des Geistes erschöpft ist; der Geist sagte noch Anderes und mehr; nicht eine, sondern zwei Personen waren in seiner Klage verfangen, nicht einer von ihnen sondern beiden sprach er darum sein Urtheil aus, und es war also auch eine doppelte Pflicht, die er dem Sohne auferlegte: die Pflicht,

erstens den Mörder zu strafen, und
zweitens die Mutter zu schonen.

Nun müssen wir uns aber neuerlich erinnern, was in der Scene zwischen Hamlet und Gertruden geschieht. Möge man es nicht Anmaßung nennen, wenn wir sagen, dass die bisherigen Erklärer von dieser Scene nur dasjenige wissen, was als todtes Wort ins Ohr fällt; von dem, was in den Seelen vorgeht, und wie da aus hundert verborgenen Quellen machtvoll aufschäumende Wirbel der Handlung ans Tageslicht treten, davon wissen sie nicht viel. Nach dem Schauspiel, nach erbrachtem Beweis, ist Hamlet fest entschlossen, den Vater zu rächen. „Nun tränk' ich wohl heiß Blut!" sagt er, und wir glauben ihm unbedingt; wir schwören jetzt mit ihm, dass er den Claudius tödten wird, wie sich nur die erste Gelegenheit bietet. Wie er sich nun aber zu der Unterredung mit Gertruden begibt, fasst er noch den Vorsatz, der dem anderen Theil des Auftrags entspricht:

O Herz, vergiss nicht die Natur! Nie dränge
Sich Neros Seel' in diesen festen Busen!
Grausam, nicht unnatürlich lass mich sein:
Nur reden will ich Dolche, keine brauchen.

Und zwar ist dieser Vorsatz nicht bloß eine Frucht mechanischen Gehorsams gegen den Geist, sondern wesentlich auch Hamlets eigenem Antrieb entsprungen; denn wir Menschen wissen ja auch ohne Geisterstimme und göttliches Gebot, was das Band zwischen Eltern und Kindern

für Schuldigkeiten schafft, so dass es nicht erst himmelferner Unterweisung bedarf, um uns hierin das Rechte zu zeigen. Damit sind wir aber zu einem Punkte gelangt, wo sich ein Einblick öffnet in den großartigen rationalistisch-reformatorischen Charakter des „Hamlet", und wo wir erkennen, dass Shakespeare einer der bedeutendsten und tiefsinnigsten Vertreter der Aufklärungsepoche gewesen. Denn das ist gegenüber seiner theologisierenden Zeit das Neue und Merkwürdige an ihm, dass er den Himmel nichts verlangen lässt, was nicht dem Menschen Herz, Verstand und Moral ohnehin mit klarster Stimme gebieten; und darin auch ist er freier und größer als seine Zeit, dass er der Natur ihre Gesetze ablauschend, die enge Bibelmoral bereichert und erweitert. In der Bibel steht nur „Ehre Vater und Mutter;" für Shakespeare hätte dies Wort aber keinen Sinn, wenn es nicht auch heißen soll: „Habe Nachsicht mit Vater und Mutter;" und so hören wir es denn in seinem Stücke gleichmäßig von beiden Instanzen, vom Diesseits wie vom Jenseits, vom Menschen wie vom Geist, dass dieselbe Kindespflicht, die den Vater zu rächen befiehlt, auch das Gebot, die Mutter zu schonen, in sich einschließt, und dass es dem Sohne wohl anstünde, lieber zu sterben, als den Dolch gegen die eigene Mutter zu kehren.

Der Vater sagt es, es sagt es der Sohn — und wir dächten, es sagt's auch der heilige Geist.

m) Halt inne! — Doch wie erfüllt nun Hamlet diesen seinen pflichtgemäßen Vorsatz? Zweifellos ist er im Rechte, Gertruden die Ehe mit Claudius vorzuwerfen; denn hat das eben gesehene Schauspiel sie nicht gerührt, was bleibt übrig, als dass der eigene Sohn es versuche, sie zur Reue zu erwecken? Und es gelingt ihm! Denn da sie vor ihm auf den Knieen liegt und ihn anfleht:

O sprich nicht mehr!
Mir dringen diese Wort' ins Ohr wie Dolche —
Nicht weiter, lieber Hamlet!

wer fühlt es nicht, dass Hamlet sie nun in seiner Hand hat und dass sie jetzt willig überall hin folgen würde, wohin Verstand und Güte sie führen! Ein einziger Schritt nur, ein einziges angemessenes Wort, wie Hamlet es vor wenigen Stunden erst zu Ophelien gesprochen, indem er ihr zurief: „Geh in ein Kloster" — und Gertrudens Reue ist zur thätigen Reue gesteigert, und es wird ihre Lossagung von Claudius erfolgen. . . Und statt dessen was geschieht? Gerade da, wo er nach Pflicht und Vernunft ihr den Weg zur thätigen Reue zeigen soll, beginnt Hamlet von Claudius zu reden:

Ein Mörder und ein Schalk; ein Knecht, nicht wert
Das Zehntel eines Zwanzigtheils von ihm,
Der eu'r Gemahl war; ein Hanswurst von König,
Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
Der weg vom Sims die reiche Krone stahl
Und in die Tasche steckte. . . .

Es ist nothwendig an das Alles zu erinnern, weil sonst das Weitere unverständlich bleibt; nun achte man aber wohl auf diese weitere Entwicklung, die so wahrhaft groß und weise durchgeführt ist, dass ich ihr nichts Ähnliches aus dem Bereiche der dramatischen Kunst an die Seite zu stellen weiß. Gertrude beugte sich, solange Hamlets Zorn gegen sie allein tobte; nun er sich aber gegen Claudius kehrt, fleht sie nicht mehr: „O Hamlet, du zerspaltest mir das Herz — nicht weiter, lieber Hamlet," sie weint nicht, kniet nicht, kennt nicht mehr Reue und Scham, sondern ein herzzerreißender Aufschrei bricht es aus ihrer Brust: „Halt inne!" denn — den Verführer und Verderber, sie liebt ihn doch!

Allein — welcher Dichter macht Shakespeare mit sowenig Worten soviele rapide Wandlungen und Steigerungen nach? — damit ist's auch bei Hamlet um den letzten Rest der Selbstbeherrschung geschehen. Und sagt ihm dieses „Halt inne," dass Engel selbst nichts vermöchten gegen ihre Liebe, gut. dann soll sie die ganze Wahrheit erfahren! Und wie Gertrude an Scham und Reue, so vergisst er an Vorsatz und Pflicht. er ruft: „Ein geflickter Lumpenkönig..." und —

Und ahnt man denn gar nicht, wie das nächste Wort lauten würde? Es würde erzählen von Claudius schnödem, unerhörtem Mord, und um dies zu verhindern, um Hamlets abgestumpften Vorsatz zu schärfen, erscheint jetzt der Geist. Denn Hamlet hat Dolche geredet — er soll nicht auch Dolche brauchen; zum ersten Mal hörte Gertrude jetzt den Claudius Mörder nennen — es soll auch das einzige Mal bleiben; das vage Wort allein verrieth ihr noch nichts — auch weiterhin soll ihr der ganze Umfang der Wahrheit, die ganze Folge ihres Verschuldens verborgen bleiben, und Hamlet soll der ihm auferlegten Pflicht eingedenk sein, die nicht nur darin besteht, den Vater zu rächen, sondern auch die Mutter zu schonen. Alles frühere duldete der Geist, denn es ist gerecht, dass die Königin, ihrer eigenen Schuld ins Antlitz sehend, leide; doch dass die Ehebrecherin sich auch des Gattenmordes anklage, das duldet er nicht, und darum erscheint er dem Hamlet. Und zwar erscheint er trotz des „Halt inne!" Denn ihn kann nicht beirren, was Hamlets Vernunft schier aus den Angeln hob; ihn. gilt nur das Recht, welches sagt, dass Gertrude, selbst wenn sie den Mörder liebt, doch nicht zu büßen hat für fremde Unthat. Ja wer weiß, der Himmel, der jeden Seufzer des Sünders zählt und ihm jede Thräne ins Buch der Versöhnung einträgt — vielleicht sieht der gnadenreiche Himmel selbst im „Halt inne!" ein reinigendes Wort, das er der Unglücklichen als Tugend rechnet: vielleicht spricht er:

Und bist du nicht ein herzlos eitles Weib, und hast doch nur aus Liebe gefrevelt, so werde dir darum doppelt mitleidiges Erbarmen zutheil — denn nur, wer liebeleer ist, findet keine Gnade.

n) Der Geist im tragischen Conflict. — So denkt also der Geist und beweist durch die That, dass er zu gerechtem Beginnen gekommen, und dass es etwas mehr denn Declamation war, als er dem Sohne scheidend zurief: „Befleck dein Herz nicht, dein Gemüth ersinne nichts gegen deine Mutter.“ Und nun sollte er gar selbst thun, was er dem Hamlet zu thun verbietet?

Aber — und damit kehren wir zu den Cardinalfragen des Processes zurück — was soll er denn sonst thun? Den Sohn retten, indem er die Gattin — die Gattin schonen, indem er den Sohn opfert? Ist nicht innere Nothwendigkeit und heiliger Zwang hier wie dort? Verdient Hamlet als Mörder des Claudius — Gertrude als Gattenmörderin zu sterben? So oder so gehandelt, beides ist Unrecht, und wie soll sich der Geist also entscheiden?

Ich — ich weiß es nicht.

Und ich weiß es selbst dann nicht, wenn ich den in Capitalfragen unstatthaften Opportunitäts-Standpunkt acceptieren wollte, dass das eine Recht, das eine Leben minder wichtig und kostbar sei, als das andere. Denn es ist gar nicht wahr, dass Gertrudens Untergang das kleinere Übel wäre und dass Hamlet ob seiner Pflichterfüllung die vorzüglichere Rücksicht verdient. Auch der Pharisäer that seine Pflicht und wurde darum doch vom Heiland gescholten, und wir wissen alle, dass es eine Art der Pflichterfüllung gibt, die hart an das Verbrechen streift. Wenn ein Sohn seinen Vater rächt, so wollen wir es loben; wenn er aber nachher, um sich zu retten, den Grund seines Handelns öffentlich preisgibt, und dadurch die eigene Mutter dem blutigsten Verdachte überantwortet, dann wenden wir uns schaudernd

vor solcher Erfüllung der Rachepflicht ab, und — und dann sind eben die Wagschalen zwischen Mutter und Sohn in der Gleiche, und wer wird jetzt noch behaupten wollen, dass Hamlets Leben kostbarer sei als jenes Gertrudens? Nein, vielmehr befindet sich der Geist, wie immer man die Sache nehmen mag, in einem inneren Conflict, einem Pflichtenconflict, einem durch und durch tragischen Conflict: denn es geht um das höchste Gut des Jenseits, ums Recht, und um das Kostbarste, was für ihn die Erde hat, um Tod und Leben der beiden theuersten Personen. Und zwar ist es, wie ich wenigstens die Sache ansehe, ein unlösliches Wirrsal. Ich versuche das Letzte, ich denke mich an die Stelle des Geistes und suche die Stimme meines eigenen Herzens zu belauschen — vergebens! und wie will ich es nun wissen und vorraussagen, wie ein anderer, der Geist, sich in solch' verzweifeltem Falle benehmen wird? Und eben darum gibt es auf die Frage, ob der Geist zur Rettung seines Sohnes erscheinen wird, nur Eine Antwort: die Antwort, dass gar nichts gewiss ist. Die Gerechtigkeit selber weiß nicht, was hier Recht ist.

o) Umkehr gegen Hamlet. — Es ist also immerhin möglich, dass der Geist erscheint, es ist aber auch ebenso zweifelhaft; und wenn er nun wirklich der Rücksicht auf Gertruden den Vorzug gibt, und nicht erscheint — welches Gesich that dann die Tödtung des Claudius? Als was muss sie gelten, wenn nicht nachgewiesen ist, dass sie in Ausübung einer Rachepflicht erfolgte? Überflüssige Frage! Dann ist Hamlet selbst in dem allgemeinen Urtheil, was in seinen Augen Claudius ist:

> Ein Mörder und ein Schalk, ein Knecht, nicht wert
> Das Zehntel eines Zwanzigtheils von ihm,
> Der eu'r Gemahl war; ein Hanswurst von König,
> Ein Beutelschneider von Gewalt und Reich,
> Der weg vom Sims die reiche Krone stahl
> Und in die Tasche steckte.

Nicht Claudius, sondern Hamlet wird dann Königs- und Verwandtenmörder genannt, Ehrgeiz nennt man das Motiv seiner That, ein plump ersonnenes Märchen, dass ihm der Geist sich gezeigt und zur Tödtung des Claudius Auftrag gegeben. Und wenn in Hamlets Klage gegen Claudius die Anklage inbegriffen war, dass Gertrude die Treue verletzt und dadurch den Brudermord veranlasst habe, so wird das öffentliche Urtheil auch hier eine Umkehr vornehmen und sagen: Es werde niemandem Schonung zutheil, der nicht die eigene Mutter geschont hat — Hamlet aber hat seine Mutter der Schande geziehen und dem Verdachte des Gattenmordes preisgegeben.

p) Die Schwurscene. — Doch halt, so ganz von aller Welt verlassen ist Hamlet ja nicht! Was braucht es den Geist, was der persönlichen Dazwischenkunft des Vaters, da er doch das Zeugnis hat seiner Freunde Horatio, Marcellus und Bernardo?

Allein hat er es wirklich, oder vielmehr, kann ihm irgendwie nützen, was er daran besitzt? Denn es existiert doch von ihnen der Schwur, nie bekannt zu machen, was in jener Nacht des Grauens sich ereignet!

Was hat es nun für Bewandtnis mit diesem Schwur? Wir können darauf kommen, wenn wir die Scene im Zusammenhange mit der ersten Scene betrachten. Es ist merkwürdig und charakteristisch für den künstlerischen Scharfblick unserer Kritik, dass sich noch niemand gefragt hat, warum in aller Welt Shakespeare den Geist zuerst drei fremden Menschen erscheinen lässt, da es doch für den Geist der bequemere und beschleunigtere Processgang wäre, sofort vor den berufenen Rächer zu treten. Wir haben nun gezeigt, dass es dem Dichter nicht bloß um einen starken ersten Accord, sondern auch darum zu thun war, unsere Vermuthung über den Grund der Erscheinung von der richtigen Spur — dass sie nämlich einen Mord

ankündigen könnte — abzulenken. Allein es war noch eine andere, gebieterischere Erwägung, welcher Shakespeare gehorchte. Denn nachdem er bewiesenermaßen mit nichts anderem, als eben nur mit dem Geist die tragische Handlung beginnen konnte, und nachdem ihm daran gelegen sein musste, uns sofort mit dem ersten Ansturm zum Geisterglauben hinzureißen, so musste er sich auch sagen, dass zu solchem Zwecke die Freunde bessere Medien waren als Hamlet. Den schweigenden Geist, den sie sehen, mögen wir toleriren, selbst wenn unser Glaube noch nicht sattelfest ist; mit Hamlet aber müsste er reden — und uns zwingen zu hören, da wir noch belächeln, was wir sehen, was hieße dies sonst, als bei uns mit Gewalt die ärgerlichste Stimmung erzeugen? Nicht zu vergessen, dass die Freunde unbetheiligt sind, Hamlet betheiligt, sie Fremde, er Sohn, sie unbefangenen Geistes, er verdüstert, verbittert und nach wochenlangem Hass und Schmerz zu finsteren Einbildungen disponiert. Das heißt also: da er in allem, sie in gar nichts präoccupiert sind, sind sie uns die wertvolleren, verlässlicheren Bürgen. Hamlet würde gleich Marcellus und Bernardo zu hören bekommen. dass er an Hallucinationen leide, aber nach seiner herabgestimmten seelischen Verfassung mit weit größerer Berechtigung als diese; er würde die Erscheinung nicht angreifen noch verfolgen, und uns also auch nicht ihre geisterhafte Körperlosigkeit und Volubilität aufs sinnfälligste demonstrieren; er würde nicht zweifeln und besiegt werden, wie Horatio, und also mit seinem Glauben nicht dieselbe Wirkung erzielen wie dieser — und so gibt denn Shakespeare durch die Einführung der drei Freunde unserem Geisterglauben hundertfach reißenderen Schwung, als er es durch die Zusammenführung der beiden Hauptpersonen allein zu erreichen vermöchte, und man begreift, dass in einem solchen Falle die Gewinnung des Zuschauers für die unreale Voraussetzung selbst ein Theil ist der sachlichen Fundierung der Handlung. Allein wohl-

gemerkt, es handelt sich nicht nur um uns, sondern auch um Hamlet. Denn Hamlet fühlt selber, dass die Nacht in seinem Innern, der allgemeine Aufruhr seines Wesens zu schrecklichen Entschlüssen und Einbildungen hintreibt; auch er weiß es, dass es nichts einfacheres und alltäglicheres gibt, als dass „Schwachheit und Melancholie" Hallucinationen erzeugen; und da er also selbst einer Gewähr dafür bedarf, dass das Gesehene nicht Sinnestäuschung sondern Wirklichkeit gewesen, so besteht für Shakespeare umso größerer Zwang ihm in den Freunden Zeugen zu geben. Fassen wir dies nun zusammen, so hat also die Einführung der drei Freunde den folgenden Zweck: sie ermöglichen einen ersten starken Effect, lenken die Vermuthung über den Zweck der Erscheinung auf falsche Bahnen, reifen unseren Glauben an Geister, und bestätigen dem Hamlet selbst die Realität des Gesichtes. Nach Erreichung aller dieser Absichten musste aber der Dichter nothwendig darauf bedacht sein, das durch die Mitwissenschaft so vieler Personen gefährdete Geheimnis wieder in Sicherheit zu bringen, und da gibt es eben kein anderes Mittel, als dass sie Schweigen beschwören. Der Schwur hat also zunächst ebenfalls einen technischen Zweck; er ist eine Art Verschluss; er soll den Riss verdecken, den der Dichter um der damit verbundenen größeren Vortheile willen in dem sonst einheitlichen Gusse anbringen musste. Nun ist es aber im höchsten Maße sinnreich, wie Shakespeare solche Nothscenen behandelt. Es gibt nichts Ungeschickteres, als wenn der Poët seinen technischen Apparat so nackt und hölzern bloßlegt; plaudern, und dann schwören lassen, dass nicht weiter geplaudert werden wird, das ist die Mache eines Stümpers. Aber so verkleidet darum Shakespeare das Gerüste und gibt ihm Fleisch und Seele, er erhebt den Hilfsmechanismus zu einem lebensvollen, organischen Stück und wirft die Motivierung der Scene auf die Schultern zweier fühlender Wesen. Denn was ist einfacher und natürlicher, als dass Hamlet sowohl wie der Geist im

ureigensten Interesse das tiefste Schweigen fordern, weil Hamlets Sicherheit und der Erfolg der Nachforschungen davon abhängt? Und so wird für sie aus ihren Gründen zur absoluten Nothwendigkeit, was für den Dichter aus seinen Gründen bloß nützlich und bequem ist; und darnach kann nun auch niemand behaupten, dass der Schwur bloß dasteht, weil es dem Dichter so beliebte. Nein, sondern es wird nun vielmehr der Eid zu einem wichtigen Factor der Handlung, der alle kommenden Entwickelungen nothwendig beeinflusst.

Und worin besteht diese seine Wirkung? Sie besteht darin, dass sich Hamlet sagen muss, dass es für die Freunde unmöglich sein wird zu reden. Denn es ist zwar richtig, dass es viele gebrochene Schwüre gibt, und möglich ist es auch, dass Hamlet die Freunde des Schweigens entbindet; allein diesmal ist der Schwur geleistet nicht nur dem Hamlet, sondern auch dem Geist, und dieser Eidforderer gewährt nicht mehr die Erlaubnis zum Reden. Vor den Richtern will er um Gertrudens willen nicht erscheinen — den Zeugen aber wird er erscheinen, ihnen allein wird er sichtbar erscheinen, um sie an Verrath und Eidbruch zu verhindern. Woher wir das wissen? Weil er dem leidenschaftlichen Hamlet in der Scene mit der Mutter in ganz derselben Weise erscheint, und die Raison ist in beiden Fällen dieselbe: er will nicht und darf nicht wollen, dass Gertrude von seiner Wiederkehr aus dem Grabe erfahre.

q) *Die Zeugen.* — Unter den drei Freunden gibt es nur einen einzigen, der kein Schweigen beschworen hat, und das ist Bernardo, und wenn man ihn fragen wird, dann wird er sagen, dass er Hamlet und den Geist niemals beisammen gesehen habe; Marcellus und Horatio aber sind, wie wir soeben gesehen haben, zum Stillschweigen verurtheilt. Gesetzt aber, es fesselte sie kein Eid, und den weiteren Fall gesetzt, dass sie die denkbar günstigste De-

position für Hamlet abzugeben vermöchten, so müssten sie schließlich doch in die gleiche Lage gerathen wie Hamlet: man würde ihnen nämlich, wie die Dinge stehen, nicht glauben, weil solch' eine entlastende Aussage zu den absurdesten Folgerungen führt.

Denn dringender und unabweislicher als je entstünde nach solch' einer Aussage die Frage, warum jetzt der Geist nicht erscheint — was in aller Welt ihn von dem Tribunale des Richters zurückhält, da er sich doch unbedenklich zwei fremden Menschen gezeigt hat. Thut er es, weil er der Freundschaft der Zeugen zu Hamlet vertraut? Aber wer von dem eigenen Blut so schweren Verrath erfuhr, sollte Fremden umsoweniger Zutrauen schenken. Thut er es, weil er erst Inhalt und Wirkung der Zeugenaussagen abwarten und nur im äußersten Nothfall zur Rettung hervorbrechen will? Aber den Sohn lange Todesmartern durchmachen lassen, da ein Schritt, ein Wort zu seiner Rettung genügt, wäre unmenschliche Bequemlichkeit, wäre höchst unväterliche Reserve. Oder endlich, hält sich der Geist darum fern von dem Plan, weil er Gertrudens Schicksal im Auge hat? Aber dann hätte er ja schon, indem er den beiden Freunden erschien, seine eigene schonungsvolle Absicht vereitelt, und wenn er nun trotz physischer Abwesenheit im Zeugnis der Freunde vor Gericht steht, und wenn Gertrude nothwendigerweise durch dieses Zeugnis ebenso ruiniert ist, wie durch das Wort aus seinem eigenen Munde, wie gleichgiltig ist es dann für ihr Schicksal, ob er nun persönlich kommt oder nicht kommt! Wie sehr nun der Richter auch nachdenken mag, so wird er doch keinen anderen möglichen Grund entdecken können, aus dem sich diese passive Haltung eines Vaters erklären ließe, und was ist dann das in seinen Augen für ein Vater, für ein Geist! Ja dieser Geist eines weisen und erhabenen Königs wäre dann ein unnatürliches und unglaubliches Ding, ein unvernünftiges und beleidigendes Wunder, das nicht nur allen

Vorstellungen von Verstorbenen, sondern den Vorstellungen von der Geisterwelt überhaupt und von der im Jenseits herrschenden Verstandeskraft und Moral auf das kräftigste widerspricht. Hier wäre das Wunder, dass ein verständiges Wesen nach Erhebung in eine höhere Welt unverständiger sollte werden, ungeschickter gegen seine Absicht sollte handeln können, als nur irgend ein beschränkter Mensch — dort wäre das Wunder, dass ein guter Mensch nach der Läuterung in einem reineren Reiche sein natürliches väterliches Gefühl abstumpft und einbüßt. Solche Wunder aber, solche der Natur des Himmels selbst widersprechende Wunder glaubten Hamlets Richter, glaubte Shakespeares aufgeklärte Zeit nicht mehr, und wenn nicht drei, sondern tauseud Zeugen sie beschworen. Vielmehr gibt es dann nur einen einzigen zulässigen Schluss und der Richter wird sich sagen: Wenn das Wunder möglich ist, dass ein Abgeschiedener erscheint, so muss es sich angesichts des heiligen Antriebs, den Sohn aus Lebensgefahr zu retten, nicht nur wiederholen können, sondern nothwendig wiederereignen. Und wenn also das Vorhandensein dieses sittlichen Zwanges behauptet wird, und der Geist bleibt aus Gründen, die keine Gründe sind, doch aus, so müssen wir entweder glauben, dass der Himmel, dieser gnadenreiche Urquell aller Vernunft und Moral, des hellsten Widersinns fähig ist, oder wir dürfen gar nichts von den Zeugenaussagen glauben. Das heißt also, es ist nicht wahr, dass der Geist irgend jemandem erschien und einen Rachebefehl aussprach, und man hat es vermuthlich mit einer Verschwörung zu thun, um durch Mord und falsches Zeugnis dem Hamlet zur Krone zu verhelfen! Der ganze Effect solch' einer durchaus entlastenden Aussage ist also nur der, dass jetzt statt eines Angeklagten ihrer drei vom Schwerte des Richters bedroht werden.

Und nun bedenke man, dass dieser Fall für Hamlet der denkbar günstigste ist und dass es auch nur ein an-

genommener Fall ist, der in Wirklichkeit gar nicht statt hat — denn in Wirklichkeit sind die drei Freunde gar nicht in der Lage mit Hamlet durch dick und dünn zu gehen, sondern ihre Aussage muss, was die Summe der thatsächlichen Behauptungen betrifft, gar weit hinter der seinigen zurückbleiben. Denn das ist es ja, dass ihr Bericht ihn nur bis zur Pforte des Geheimnisses begleitet und gerade vor der Hauptfrage abbricht; das ist es ja, dass sie der allein entscheidenden Unterredung mit dem Geiste nicht beiwohnten, dass einer von ihnen, Bernardo, Vater und Sohn überhaupt nicht zusammen gesehen hat, und dass also beim besten Willen niemand bestätigen kann, dass Hamlet wirklich den Rachebefehl vom Geiste erhalten! Und was nützt denn nun also dem Prinzen die Aussage der treuen Freunde? Aber es ist thöricht, jetzt noch überhaupt von Nutzen zu sprechen, da das Verderben, das positive, unausweichliche Verderben bereits vor der Thür steht. Ja, lernen wir von Shakespeare, wie sich das tragische Netz ungeheuer zusammenschließt, so dass alles, was dem Menschen zu frommen scheint, ihn nur tiefer in den Untergang hinabzieht! Wir brauchen des processualisch-dialectischen Apparates nicht mehr, um dem Richter die vollste Glaubwürdigkeit der Zeugen darzulegen: er darf ihnen glauben, denn als Freunde Hamlets und als Entlastungszeugen geführt, haben sie Thatsachen mitgetheilt und Worte gebraucht, die den Prinzen vernichten. Es ist wahr, dass sie das Gespenst gesehen haben, und wahr auch, dass sich dasselbe dem Hamlet gezeigt hat; aber muss dieses Gespenst, weil es nicht Krieg gekündet haben kann, darum nothwendig eine Anklage gegen Claudius bedeuten? Gibt es außer Mord und Krieg kein Drittes, was eine Erscheinung sollte bedeuten können, und sind nicht gerade in den Zeugendepositionen Elemente darin, welche auf dieses fragliche Tertium hinweisen? Und nun, nachdem der Angeklagte vermöge seines Interesses, der Richter vermöge seiner Pflicht, der Kritiker aus Interesse und Pflicht jedes, selbst

das kleinste Wort ängstlich controliert hat, wird es plötzlich allen klar, dass die Zeugen unabsichtlich, in der Hitze der Rede, mit den Worten Spuk, Schreckgestalt, Schreckbild, mit der Erzählung, wie sie den Geist angriffen, mit den Bemerkungen über das Aussehen des Geistes das Geheimnis dieses Processes verriethen: denn mit alledem legten sie dem Richter die dringende Vermuthung nahe, ob das Gespenst nicht ein Dämon gewesen. Und wie das nun alles furchtbar bis ins kleinste hinab genau zusammenstimmt! Denn wer wollte sich noch jetzt wundern, dass die Erscheinung dem Prinzen im letzten und schwersten Augenblick die rettende That versagt! Ein Dämon und retten? Ein Dämon erscheint, verlockt, verführt ins Verderben — und rufst du dann, nachdem er seinen Zweck erreicht, unter dem schwebenden Beil um Hilfe, o, so erscheint er nicht!

r) *Urtheil.* — Aber dann ist auch Hamlets Handlung nicht Rache, sondern Mord. Sie wäre kein Mord, wenn er den Geist in unerschütterlich festem Glauben für seinen Vater gehalten hätte; denn dann würde der Richter annehmen, dass Hamlet sich, um in der Juristensprache zu reden, in der Person des Auftraggebers geirrt hat, und dass also ein Irrthum mitunterlief, der ein Verbrechen in der Handlung nicht erkennen ließ. Allein die Zeugen und immer wieder die Zeugen! Sie erzählen von Hamlets Zweifeln vor und während der Begegnung mit dem Geist, und Horatio namentlich ist in der Lage, von der Fortdauer dieser Zweifel auch nach der Begegnung zu berichten — und dann liegt aber auch der Gedankenprocess, aus welchem Hamlets That hervorwuchs, klar zutage. Er tödtete, obschon er ungewiss war, ob die Erscheinung ein Dämon oder ein Geist — er wollte also tödten, einerlei, ob sie ein Dämon oder ein Geist; wenn es Erfüllung einer Rachepflicht sein sollte, war es ihm recht — wenn es Befriedigung des Hasses oder Ehrgeizes sein sollte, war es ihm ebenfalls recht; wenn es

sich als Bestrafung eines Mordes erweisen sollte. gut, so wollte er dies — wenn es sich aber selbst als Mord herausstellen sollte, so wollte er auch das. Mit Einem Worte, er dachte sich: Ich sehe alle Fälle voraus und riskiere es für jeden Fall. Wusste er nun solchermaßen, dass ein Irrthum über die Erscheinung wohl möglich, und wollte er die That auch für diese Eventualität, dann kann eben von einem befreienden Irrthum, der ein Verbrechen in der Handlung nicht erkennen ließ, keine Rede sein, der Richter wird vielmehr die böse Absicht mit dem technisch-criminalistischen Namen als dolus eventualis qualificieren, und Hamlets That ist dann einfacher, nackter Mord.

Und jetzt blicke man in zusammenhängender Kette auf den ganzen Verlauf des Processes zurück. Welche Verschlingungen! Welch' ein Netz! Welch' reißende Wirbel! Der Geist erscheint nicht — dann gibt es keinen directen Beweis; die Freunde schweigen — dann gibts auch keinen möglichen Indicienbeweis; sie wollen reden — dann mahnt sie der Geist an den Schwur; er hindere sie nicht, so dass sie reden dürfen — und dann sagen sie, dass er vielleicht ein Dämon war; sucht Hamlet das Nichterscheinen des Geistes zu erklären, so bekennt er, dass er sich der Kindespflicht bewusst war, und steht als Muttermörder da; schweigt er von Gertruden, nun, so wird der Richter das Nichterscheinen des Geistes erst recht aus dessen dämonischer Natur deducieren, und dann steht Hamlet als Königsmörder da — in jedem Falle also ist er verloren.

IX. Der letzte Spruch.

Wir sind mit dem Process zu Ende, aber noch ist es nicht jenes Ende, welches wir suchten. Für den regelrechten forensischen Gang mag es genug sein, den Verurtheilten sterben zu sehen, nicht aber für jenen höchsten, den tragischen Process, der außer vor der gerichtlichen auch noch vor einer anderen, heiligeren Instanz spielt und anders ab-

schließt, als mit der von einem äußeren Forum verhängten Verurtheilung und Strafe. Denn wenn vielleicht die Schlüssigkeit eines Beweises den logischen, das daraus abgezogene Urtheil den Rechtssinn befriedigt und hunderterlei Bestandtheile des Stoffes den Poëten beschäftigen und zur Behandlung reizen — was fängt doch mit alledem der tragische Dichter an, so lange ihm das eigentliche tragische Element fehlt, der Träger der Tragik, der Mensch, in dessen Innern sich der Erkenntnis- und Vernichtungsprocess abspielt, der Mensch, der nach langer Blindheit zu tiefster Einsicht gelangend sein eigener Richter wird und sich selber den Tod wünscht, zu dem er sich verurtheilt! Ich hoffe, man wird nicht übersehen wollen, dass ich hier keineswegs über jene Gattung von Trauerspielen aburtheile, die nicht zu diesem Schema passen, aber tragisch im Shakespeare'schen Sinne sind sie nun einmal nicht. Wenn Jean Calas unschuldig stirbt, wenn Giordano Bruno und Huss mit dem Bewusstsein in den Tod gehen, dass sie die Wahrheit geliebt haben und dass die Finsternis siegt, wenn in welcher Form immer das Gute der Gewalt des Bösen unterliegt, dann bieten diese Martyrien wohl düstere und erhabene Schauspiele, aber doch nicht Tragödien nach Shakespeare'schem Begriff. Und nun gar erst einer, dem das Leben so wertlos ist dass er es einer Nadel gleich achtet, der in seinem brennenden Schmerze auf Selbsttödtung sinnt, der todmüde von dem Elend dieses Daseins sich immer tiefer mit der Sehnsucht nach dem Grabe anfüllt!

O schmölze doch dies allzufeste Fleisch,
Zergieng und löst' in einen Thau sich auf —
Oder hätte nicht der Ew'ge sein Gebot
Gerichtet gegen Selbstmord!

Sterben — schlafen —
Nichts weiter! — und zu wissen, dass ein Schlaf
Das Herzweh und die tausend Stöße endet.

Die uns'res Fleisches Erbtheil — 's ist ein Ziel
Auf's innigste zu wünschen.

In Bereitschaft sein ist Alles. Da kein Mensch weiß, was er verlässt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen? Mag's sein!

Denkt einer so, was könnte das fremde Urtheil ihm nehmen, solange er vor sich selber besteht, und was ist ihm Erde und Leben, solange er zur ewigen Gerechtigkeit aufschaut und von ihr den tröstlichen Spruch erwartet: du verlierst, was ohnehin zum Verluste bestimmt ist, aber du handeltest fehlerlos, gut und gerecht? Und muss er sterben, so wird er gleich Sokrates und Christus den Tod empfangen, und seine brechenden Augen werden noch sagen: Mir geschieht Unrecht, denn ich habe immer nach Recht gehandelt.

Aber so sterben eben die Helden in den großen Shakespeare'schen Dramen, so stirbt auch Hamlet nicht. Das ist es ja eben, dass wir zeigten, nicht nur was der Richter, sondern auch was Hamlet selbst von dem Falle halten muss, und dass der Richter ihm zurufen darf: Nicht bloß die äußeren Momente der That habe ich festgestellt, sondern in den geheimsten Tiefen deiner Seele habe ich gelesen.

Lasst euer Herz mich ringen, denn das will ich,
Wenn es durchdringlich ist.

„Wenn du je deine theure Mutter liebtest" — und du liebtest sie einst — dann musstest du an sie denken; musste dieser Gedanke dich hinführen zur Prüfung ihrer Schuld; musste dir klar werden, dass sie keinen Gattenmord begieng; musste die Frage entstehen, ob der Geist der Gerechtigkeit und Liebe sie solchem Verdachte preisgeben will; musste deine Einsicht dir sagen, dass der Geist vielleicht nicht erscheint. Standest du aber einmal so weit, dann sagten dir deine Zeugen, deine Weisen, deine ganze Zeit, ja dann sagtest du dir selbst vernehmlich und laut, die Erscheinung, die dir blutigen Auftrag gegeben, könne

ein Dämon sein, und es bedürfe zur Lösung der Frage, ob ihr Beginnen boshhaft oder liebreich, ganz anderer Beweise als ihres bloßen Wortes. Du brauchtest Grund, der stärker ist.

Spricht nun der Richter so, was wird Hamlet erwidern? Shakespeare hat uns eine unantastbare Voraussetzung gegeben zur Findung der Antwort, und diese Voraussetzung ist, dass Hamlet, von allem anderen abgesehen und ganz einfach und hausbacken gesprochen, ein ehrlicher, wahrheitsliebender, gewissenhafter Mensch ist. Und weil er ein solcher ist, ließe er den Richter nicht zu Ende kommen, sondern würde sich erheben und sagen: Ja, das Alles habe ich gedacht, dem Worte des Geistes habe ich misstraut, nach andern Beweisen nicht gesucht, und dennoch den Claudius getödtet — und so tödtete ich mit dem Herzen eines Mörders.

Jetzt, aber erst jetzt sind wir zu Ende. Zerschlagen wir nun die Form, die uns Dienste geleistet, die Form des fingierten Processes, und es gebe meinetwegen keinen Richter sonst auf Erden, als die Einsicht und das Gewissen dieses Prinzen! Denn:

> Gewiss, der ihn mit solcher Denkkraft schuf,
> Vorauszuschau'n und rückwärts, gab ihm nicht
> Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
> Um ungebraucht in ihm zu schimmeln.

Auch schimmeln sie nicht in ihm, sondern sind lebendig und selbständig thätig. Es bedarf keiner fremden Mahnung, um sie zu wecken, sondern frei und in reichen Strahlen brechen sie aus der Tiefe seines gesitteten Geistes hervor. Es bedarf keines Zweiten, keines Richters, keines Spiegels, um den Charakter der That zu erklären, sondern Hamlet erkennt allein, wie die Dinge beschaffen sind, was er wollen darf und muss. Und nun, sieht nicht diese seine Vernunft, ob sie zurückschaut oder vorausschaut, das Gleiche? Wir haben in dem Processbilde,

das wir bisher aufrollten, auf der Annahme gefußt, dass Claudius getödtet ist und dass mit dem Richter zugleich auch Hamlets eigene Vernunft richtend zurückschaut; nehmen wir jetzt den umgekehrten, den wirklich vorhandenen Fall, die Frage, ob Claudius zu tödten ist, und dass Hamlets berechnende Vernunft vorausschaut — und muss sie nicht nothwendig dort wie hier zu dem gleichen Urtheil gelangen? Blickt sie auf Geschehenes zurück, so sagt sie, du hast gemordet; blickt sie in die Zukunft hinaus, so gelangt sie zu dem logischen, rechtlichen und tiefsittlichen Schluss:

> Tödte nicht den Claudius, denn die Geisterstimme ist kein Beweis, sonst wirst du leicht zum Mörder; und sollte sich das Wort des Geistes später denn doch bewahrheiten, so befreit dich das vor dem Richter, aber nicht vor deinem inneren, und auch nicht vor dem ewigen sittlichen Tribunal; denn dann hast du zwar Rache geübt, aber nicht mit dem Herzen eines Rächers, sondern eines Mörders.

Dies also ist der Grund, warum Hamlet dritthalb Monate lang nichts thut, und ich schließe mit den Worten, mit denen ich die Erörterung des Hamlet-Problems eingeleitet habe: Nichts habe ich außerhalb des Dramas hergeholt, alles ist in der Dichtung selbst gelegen, nur dass es sich zufolge der Eigenart des Dramas in bescheidener Verborgenheit hält — denn Hamlet soll auf der Bühne handeln und nicht reden.

Hat nun aber Hamlet dieses ganze complicierte Gedankengewebe in einem einzigen kurzen Augenblick durchgedacht? Ich verstehe diese spöttische Frage und antworte darauf: Nein! In dem Momente, da der Geist ihn verließ, war er überhaupt wie gelähmt, und mit gutem Grunde lassen ihn auch die Schauspieler ohnmächtig zusammenbrechen; und wie er dann wieder zur Handlungsfähigkeit erwachte, da war es fern von dort, wo Claudius trank. Als

ihn nun die Freunde wieder fanden, da erbebte er zunächst in der doppelten Angst um die Sicherheit des Geheimnisses und um Gertrudens Geschick, und so ließ er die Freunde Schweigen beschwören „aufs Schwert! aufs Schwert!“ Als er sich zur Rückkehr ins Schloss aufmachte, war der Kanonendonner verstummt, das Fest war aus, und Claudius lag unter dem höchsten Schutz, den es für ihn geben konnte, weil in Gertrudens Armen, an Gertrudens Seite in dem heute erst aufgerichteten ehelichen Bett — und so konnte Hamlet in dieser Nacht nicht mehr handeln. Aber als er dann allein blieb die ganze lange Nacht, allein mit der Nacht und seinem Gewissen, da war wohl Zeit für die Arbeit der prüfenden Vernunft, da zog die ungeheure Kette von factischen, rechtlichen und sittlichen Erwägungen, die wir hier beschrieben haben, durch seinen Geist, und als es Tag wurde, durfte er nicht mehr handeln; denn ohne Beweise darf man nicht tödten, und wenn die Beweise dritthalb Monate ausbleiben, so darf man eben dritthalb Monate lang nicht tödten. Und unter uns gesagt: sind denn dritthalb Monate eine gar so erschreckend lange Zeit? Ich habe von Fällen gehört, wo die Polizei jemanden im Verdachte eines Verbrechens hatte und ihn erst nach vielen Jahren fasste, weil eben nicht früher der entscheidende Beweis sich fand — und da will man noch immer behaupten, dass Hamlet seine Zeit auf der Bärenhaut zubrachte?

X. Aufklärung.

Aber es wartet unser, bevor wir in der Handlung weitergehen können, noch eine wichtige Aufgabe. Sowie das himmlische Wesen es dulden musste, dass ein Faust fragte: warum schufst du mich? sowie es der Natur geschieht, dass der Mensch ihren Schoß aufwühlt, um nach dem Grunde zu suchen, warum all' diese Thatsachen, die wir Leben und Wirklichkeit nennen, so und nicht anders

geworden, so treffen Zweifel, Klagen und Fragen auch den Dichter-Schöpfer, und er muss auf jedem Punkt Rede stehen können, warum er die Dinge in seiner Darstellung so und nicht anders gegeben. Die nackte Thatsache ist, dass der Geist weder denen, welchen er unsichtbar blieb, noch jenen, die ihn sahen, etwas beweist; und wie ist dies nun zu erklären — wie zu erklären, dass er nichts unternimmt, um dem Sohne wenigstens den Beweis zu erbringen?

Denn es gibt nichts Selbstverständlicheres im Leben und nichts Wichtigeres im Drama, als dass jedermann ein lebendiges, thätiges Interesse bekunde in Fragen, die ihn innig berühren; und dieses treibende Element in Betracht gezogen, muss sich der Geist als Geist des Ermordeten nothwendig ganz so an der Situation interessiert fühlen, wie Hamlet. Und zwar geht Beider Interesse in derselben Richtung — gegen Claudius; es hat denselben Inhalt — Rache; und es erfordert auch bei dem Einen wie bei dem Anderen eine ungesäumte, wenn möglich blitzschnelle Entscheidung. In einem Punkte unterscheiden sie sich jedoch von einander. Denn der Geist hat an sich selbst erfahren, wofür seinem Sohn noch der Beweis fehlt; der Geist weiß und will darum unbedingt, was Hamlet noch nicht bestimmt weiß und darum nur bedingt will; mit Einem Worte, der Geist will Rache, weil, und Hamlet, wenn Claudius ein Mörder. Überblickt man nun diese einfachen Linien, so ergibt sich daraus mühelos und von selbst, worauf die nächste Absicht der Beiden sich wird richten müssen, denn da Beide gleichmäßig wollen, dass die Rache sich nicht unnöthig verzögere, diese Rache jedoch vom Standpunkte des Einen noch nicht zulässig, vom Standpunkte des Anderen zulässig und sofort ausführbar erscheint, so fließt daraus mit Nothwendigkeit, dass es für Hamlet keinen dringenderen Gedanken geben kann, als raschestens den Beweis zu suchen, und für den Geist, ihn raschestens zu geben. Was ist dies nun aber eigentlich für ein Beweis, den

Hamlet braucht, um die Überzeugung von der Schuld des Claudius zu gewinnen und sich zur Rachethat zu entschließen? Nach dem bisherigen Gange der Untersuchung ist die Sache sehr klar, und namentlich ist es klar, dass es im Grunde gar keines completen Thatbeweises gegen Claudius bedürfte. Denn Hamlet ist ja nur darum unthätig und nicht überzeugt, weil er nicht bestimmt weiß, ob die Erscheinung wirklich ein guter Geist war. Wüsste er, dass sie dies ist, o, so würde er nicht zögern noch zagen, denn dann wüsste er ja, dass ihre Natur von vorneherein jede verderbliche Absicht ausschließt, und dann würde er ihr selbst dann gehorchen, wenn sie gar nichts vom Morde erzählt, sondern einfach gesagt hätte: gehe hin und tödte! Mithin brauchte es bloß einer Kleinigkeit, damit der Geist unbedingten Glauben und sofortigen Gehorsam finde: er muss nur in Hamlet keinen Zweifel aufkommen lassen, er braucht zu dem Äußeren des verstorbenen Königs nur noch dessen gütige innere Natur, oder — da er ja guter Geist ist — seine himmlische Herkunft und Beschaffenheit zu offenbaren. Und zwar wäre es vollkommen begreiflich, wenn er sich damit möglichst beeilte. Denn das Geschäft, einen fehlenden Beweis zu suchen, ist viel zeitraubender, als einen vorhandenen Beweis zu offenbaren, und je rascher also der Geist das gibt, was er hat, desto rascher würde auch der Zielpunkt seines eigenen hochgespannten Interesses erreicht, nämlich die ungesäumte, blitzschnelle Rache und die Befreiung Gertrudens aus verbrecherischen Banden. Zögert hingegen der Geist mit der Offenbarung seiner inneren Natur, nun, so handelt er gegen seinen eigenen Wunsch, und Er ist es, der die Rache verzögert!

Und was geschieht? Es geschieht, dass der Geist wirklich zögert!

Und sieh da, so wären wir also plötzlich und unversehens bei der totalen Umkehr aller gewohnten Anschauungen über unser Drama angekommen! Bisher ruhte alle

Last der Unverständlichkeit, Unwahrscheinlichkeit und Unnatürlichkeit auf Hamlet — und nun ist es mit einemmale nicht er mehr, sondern der Geist, welcher unthätig ist und zögert! Diese höchst- und nächstinteressierte Person unterlässt, was zur Erfüllung ihres Interesses die vornehmste Bedingung! Dieser Geist eines weisen Königs vernachlässigt, was der beschränkte irdische Verstand nicht außer Acht lassen würde! Dieser Unbekannte legitimiert sich nicht! Dieser Repräsentant der höchsten Gerechtigkeit verschuldet die Verschleppung der Rache und lässt den Menschen, der sich ihr widmen will, in Zweifel und Blindheit vergehen! Ja was ist denn dann um Gotteswillen dieser Geist für ein Geist, und ist er nicht gegenüber anderen seinesgleichen ein wahrer Dummkopf und Stümper von einem Geist? Und was den Dichter betrifft, ist nicht auch er ein Stümper, dass er eine überirdische Erscheinung auf die Bühne bringt, die im wichtigsten Punkte ihre Function versagt, ein Räderwerk, das plötzlich stockt, eine zerbrochene, unbrauchbar gewordene Maschine? Also darum den ganzen, mit unseren Einsichten widerstreitenden Apparat des Wunderbaren auf die Bretter herausgeschleppt, also darum Räuber und Mörder?

Doch Geduld, bevor wir Shakespeare Stümper nennen! Ich hoffe klar zu machen, das Shakespeare bis ins kleinste hinab in jedem Zug, den er dem Geiste lieh, einen großen und heilsamen Gedanken verkörperte. Ich hoffe, es wird klar werden, dass Shakespeare so schafft wie die Natur schafft, und dass bei ihm außer dem sichtbaren Vorgang und dem hörbaren Wort auch die stumme Thatsache des So- oder Andersseins der Menschen, Verhältnisse und Dinge etwas bedeutet. Dankbar gedenke ich dabei des halbvergessenen Bogumil Goltz, der das schöne Wort sprach: Shakespeares Scenen und Gestalten zeigen nicht nur in die Vergangenheit zurück oder bilden die nächsten Auftritte vor, sondern sie deuten über sich hinaus in eine höhere Sphäre, in die Welt-Geschichten und ihr Gesetz, sie offen-

baren unserem Sinn eine Philosophie und eine Religion wie die Werke der Natur.

Die Frage ist, warum der Geist seine Herkunft, sein inneres Wesen nicht offenbart; die Antwort ist, dass es ihm untersagt ist, die Geheimnisse des Jenseits zu enthüllen.

> Denn diese ew'ge Offenbarung fasst
> Kein Ohr von Fleisch und Blut.

Warum? Da fraget ihr einen Menschen zuviel; da fraget lieber, wenn ihr gläubig seid, bei der Allmacht und Allwissenheit, bei der ew'gen Offenbarung an, die diese Dinge so geordnet; der Mensch aber hat nur die Erfahrungsthatsache vor sich, dass der sterbliche Verstand nicht hinüberdringt jenseits der Grenzen dieser Welt, und so muss ihm wohl auch das Uebernatürliche räthselhaft und unenthüllt bleiben, selbst wenn es in Form und Gestalt zu ihm bis zur Erde herabsteigt. Und die Verse, die dies ausdrücken, neben jenen der Gebetscene sicherlich die tiefsinnigsten, philosophischesten, revolutionärsten Verse der ganzen Tragödie — sie hält man für ein bloßes Declamationsstück! Aber sie sind zu Wichtigerem da, als um den Hörer durch ihre Bilderkraft zu rühren und ihm dunkle Vorstellungen und Ahnungen zu geben: sie beschreiben nicht nur, sondern sie motivieren. Die ganze Beweisfrage culminiert in der Alternative, ob Dämon oder Geist, und siehe da, der Geist selbst erklärt, dass von ihm keine genügende Antwort zu erwarten. Wenn Hamlet ihn hundertmal citiert und hundertmal die Frage wiederholt, wird er immer wieder Ja sagen; doch die Wahrheit dieses Wortes beweisen kann er nicht, sein Wesen vor irdischen Augen bloßlegen kann er nicht, überzeugen kann er nicht, dass er wirklich der liebreiche Vater. Welch' eine Gelegenheit für einen Schauspieler, sein Genie zu zeigen! Da der Sohn ihn anfleht: „Lass mich in Blindheit nicht vergehn," und da er ohnmächtig ist, diese Blindheit zu heben — welch' ein edler Schmerz, welch'

eine Gegenbitte ist da in die rasche Handbewegung zu legen, womit er die Worte des Sohnes unterbricht! Denn was thun? Was soll der Dichter ein Wesen aus dem Jenseits darauf antworten lassen, ohne gegen die Forderung der Natur zu verstoßen? Soll der Geist, das Unerklärliche, sich erklären? Soll der irdische Verstand das Unbegreifliche durchschauen können, und dieses soll trotzdem unbegreiflich bleiben? So innerlich falsch darf die Tragödie nicht arbeiten; denn wenn es der Zweck des Schauspieles sowohl anfangs als jetzt war und ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, so ist es lebenswahr und recht, wenn der Dichter die Geheimnisse der anderen Welt mit einem undurchdringlichen Schleier bedeckt hält, den keine, selbst Geistermacht nicht lüften kann — auch wenn es um den gerechtesten Zweck geht.

Und ahnt man nicht, was dies bedeutet? In einer sittlichen Weltordnung ist Gerechtigkeit das höchste Princip, und im Interesse dieser Gerechtigkeit würde es liegen, dass der Schleier vor Hamlet sich aufthut; wenn aber selbst die Forderung dieses höchsten Princips es nicht durchsetzen kann, dass sich das Jenseits dem Diesseits erschließe, dann ist ja die Herrschaft des Himmels hier unten gewaltig begrenzt, die Regel von seiner Uebermacht hat eine Ausnahme — und wenn man das Auge offen hat und der Erfahrung folgt, dann finden sich hundert und tausend Ausnahmen zu dieser ersten, bis zum völligen Umsturz der im Mittelalter alleinherrschenden Regel. Niemals hat bei Shakespeare der Himmel die Laune und den Beruf, den Gang der irdischen Nothwendigkeit zu hemmen, niemals auch übt er an Stelle der irdischen Gerechtigkeit Justiz. Die Engel selbst weinen, wenn Julia, Ophelia, Desdemona stirbt, aber kein lichter Engel erscheint, sie zu retten; durch sich selbst müssen Brutus und Richard und Claudius und Macbeth untergehen, und die Geister der Ermordeten kommen nur als Anklage, Erinnerung und Selbstqual, aber nicht,

um mit eigener Hand zu strafen. Ja selbst die Dämonen erscheinen nur, um Macbeth zu prüfen, doch da er nicht bestanden hat, bedarf es ihrer nicht zum Vollzuge des Urtheils. Denn alles, was Geist ist, ist ohnmächtig auf Erden: sie mahnen, aber sie bessern nicht, sie schrecken, aber sie strafen nicht, sie klagen an, aber sie beweisen nicht — also Unterlassung, Unterlassung, Unterlassung, entgegen allem mitteralterlichen Glauben!

Wenn dem aber so ist, so hört der Shakespeare'sche Geister- und Dämonenglauben auf, kindisch und naiv zu sein, vielmehr wird er zu einem tiefsinnigen und geläuterten Glauben, der dem Verstand nicht widerstrebt: denn dann gibt es ja wohl Geister, aber keinen Eingriff dieser Geister in die irdische Maschine, keine Wunder mehr! Es bleibt für uns nur noch Ein Unbegreifliches, nämlich dass der Geist erscheint; aber wenn er einmal mit der Macht einer ersten Thatsache da ist, so bleiben die übrigen frommen Unbegreiflichkeiten, mit denen sich der finstere Glaube des Mittelalters trug, von dannen, und es kommt zu keinem Bruch der natürlichen Gesetze mehr. Der Geist hat Geisterstimme, um zu klagen, um zu rühren, aber mehr kann er hier unten nicht, und so wenig er sofort und augenscheinlich seine eigene Wahrheit beweisen kann, so wenig droht er oder zwingt er oder handelt er gar selbst. Denn hier unten handeln ist nicht Sache eines Schattens, das kann nur der lebende Mensch — und gerade weil dem so ist, ruft der Geist die menschliche Hilfe an und verlässt sich auf menschliche Hilfe. So ist es zwar die Allmacht, die sich in dem Schatten des Abgeschiedenen zeigt; aber indem sie dies thut, ist ihr irdisches Geschäft auch schon zu Ende und sie überlässt was der Erde ist, der Erde. Hier ist auch der Grund, warum der Geist es dem Sohne anheimstellt, die That wie immer zu betreiben, warum er, statt Weg und Art der Rache genau zu bezeichnen, sich auf Ertheilung eines

ganz allgemeinen Rachebefehles einschränkt. Denn mehr als den nothwendigen ersten Anstoß, den zündenden Funken zu geben, ist nicht in seiner Macht, und was nun weiter aus diesem Funken wird, ob der Mensch ihn erlöschen lässt oder zur Flamme anfacht, und wohin er den Feuerbrand sendet, das überlässt der Himmel ganz und gar dem Verstand und Gewissen des Menschen.

Lessing fand den Geist des Ninus in Voltaires „Semiramis" philosophischer gedacht, als den Geist im Hamlet, nach dem Gesagten kann ich aber diese Meinung nicht theilen; vielmehr glaube ich, dass Hamlets Geist nicht nur der poëtischere und natürlichere, sondern auch der philosophischere von Beiden. Und um es mit Einem Worte zu sagen: darin, was Shakespeare seinen Geist hier auf Erden thun und unterlassen, und in der Art, wie er es begründen lässt, offenbart sich bereits der fortgeschrittenste und aufgeklärteste philosophische Rationalismus. Lange nach Shakespeare verbrannte noch Bodinus die Hexen; Pascal schwor auf das Wunder vom brennenden Dornbusch; das siebzehnte Jahrhundert gieng zur Neige, als Isaac Newton an Locke schrieb: „Wunder von guter Beglaubigung geschahen ungefähr zwei- oder dreihundert Jahre lang fortwährend in der Kirche . . . aber über ihre Zahl und Häufigkeit bin ich außer Stande, genaue Rechenschaft zu geben." Und nun Shakespeare! Wenn nicht freier, so war er doch wahrhaftiger als Baco, der im Novum Organon alle religiösen Wundererzählungen für verdächtig erklärte, und in dem dem König Jakob gewidmeten Advancement of Learning die Ketzerei, Abgötterei und Hexerei als die drei Abweichungen von der Religion, der wüthendsten Verfolgung preisgab. Shakespeare lässt jeder Zeit, und so auch der seinigen, ihre Glaubenselemente, aber gerade von dieser Basis her leitet er scharf und kühn den Grundsatz von der menschlichen Freiheit und Unabhängigkeit her. Er acceptiert den Bestand einer Allmacht, einer sittlichen Weltordnung, d. h.

also einer Gerechtigkeit, die sich mit gleicher Nothwendigkeit in der außerirdischen, wie in der irdischen Sphäre vollzieht. Nur dass sie sich dort an den Abgeschiedenen mit den ewig dunkeln Mitteln des Jenseits erfüllt, und hier an den Lebenden auf eine Art und Weise, dass der Mensch nicht nur ihr Arm, ihr todtes Werkzeug, sondern auch ihr frei bestimmender Kopf ist — denn das ist ja der Inhalt der kirchlichen Sittenlehre, dass die Gottheit den Menschen zum Verwalter der irdischen Gerechtigkeit berief! Ist dem aber so, so kann der Himmel von uns unmöglich eine andere Gerechtigkeit gewollt haben, als sie eben unser Verstand nach seiner mangelhaften Beschaffenheit herzustellen vermag, der Verstand des Staubgeborenen, dem es eben nicht gegeben ist, Glanz und Schrecken der Ewigkeit, Wesen und Absicht einer übernatürlichen Erscheinung, Gut und Böse, das aus dem Jenseits kommt, unverhüllt zu schauen. Wahrlich, der Bote aus dem Jenseits kann und darf nicht zürnen, wenn mein Urtheil dem Rufe nicht so rasch folgt, wie der Donner dem Blitz, wenn ich zögere, wenn ich zweifle; meine unbeflügelte Langsamkeit, sie ist vom Himmel selbst gewollt; wie der Geist, dem es versagt ist, sofort selbst die lichte Wahrheit und Wahrhaftigkeit seines Wesens zu offenbaren, so bin auch ich unschuldig an dem schwachen Ausmaß meiner Kräfte. Mag mithin die Erscheinung hundertmal von der ewigen Güte selbst gesendet sein, so hört der gerechte Mensch, wenn er das Unbekannte als fremd und unbekannt behandelt, darum doch nicht auf, gerecht zu sein; ja mehr, desto sittlicher ist er als Mensch und würdiger des richterlichen Amtes, je mehr er in schweren Qualen dem Anschein der Güte mißtraut und die wahre Absicht zu ergründen trachtet. Nur Brutus und Richard und Macbeth, nur der Schuldige kennt den Geist, der ihm erscheint, denn die bangende Seele hat täglich und stündlich das Bild des Gemordeten erwarten müssen im Wachen wie im Traum; tritt aber vor den Unschuldigen

ein Gespenst mit dem Rufe zu blutiger That, o, so darf er es nicht kennen, und wäre es ihm hundertmal durch Artikel und Dogmen anbefohlen worden zu glauben. Er bedarf anderer, irdischer, dem Verstande zugänglicherer Beweise für die Rechtmäßigkeit des blutigen Werkes; er kann nicht glauben, dass er sich durch seine Zweifel versündigt; seine Logik sträubt sich gegen den Schluss, dass die Allweisheit ihrer erhabensten Schöpfung, der Vernunft, verboten haben sollte, vernünftig zu fungieren und zu prüfen. Man hat ihn glauben gelehrt, und er macht seine sittliche Kraft zum Maß und Schiedsrichter des Glaubens; er erhebt das Gewissen in die höchste entscheidende Stellung, als Fähigkeit, die zwischen Wahrheit und Irrthum den letzten Ausschlag gibt; er erkennt nur das als Pflicht, was Vernunft und Gewissen als solche offenbaren. Mit einem Wort: er nimmt das Wort, das Kant für den Wahrspruch der Aufklärung erklärte, zu seiner Richtschnur: Sapere aude! Habe Muth, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!

Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln!

Nicht bloß des Vaters Haltung, guter Hamlet,
Noch die Erscheinung voller Majestät,
Noch stürmisches Geseufz beklemmten Odems,
Noch auch im Auge der ergiebige Strom,
Noch die gebeugte Haltung des Gesichts,
Sammt aller Sitte, Art, Gestalt des Grams

ist das, was wahr den Geist dir kundgibt; dies scheint wirklich; Geberden sind es, die man spielen könnte, die manch' ein Dämon schon gespielt hat. Das Einzige, woran du den Geist erkennen kannst, ist, ob „sein Beginnen boshaft oder liebreich". Nicht so steht es,

dass der Geist gegen Claudius beweist, sondern umgekehrt wird erst die Überführung des Claudius Beweis sein, dass der Geist ein guter Geist war. Nicht der Augenschein, sondern der irdische Lauf muss zeigen, ob sein Beginnen boshaft oder liebreich, seine Absicht gut oder böse, seine Anklage falsch oder gerechtfertigt war; und solange kein materieller Beweis gegen Claudius vorliegt, ebensolange ist Zweifel am Geiste höchste Pflicht.

In den Culturhistorien liest man oft den Vorwurf, dass Shakespeare durch seine Dramen dem finsteren, excessiven Wunder- und Gespensterglauben seiner Zeit neue Nahrung zugeführt habe; ja selbst sein Landsmann Lecky stimmt in diese Anklage in herbster Weise mit ein. Ich habe nun gezeigt, dass das Gegentheil wahr ist. Bei Shakespeare sind die Competenzen strenge geschieden, frei und unabhängig steht der Mensch dem Himmel gegenüber, und selbst die Gerechtigkeit, diese himmlischeste Macht, ordnet sich hier frei nach irdischem Lauf und Begriff. Im Mittelalter, wenn jemand einen Geist sah, gab es keinen Zweifel — im Hamlet wird gezweifelt; im Mittelalter, wenn ein Geist dennoch verkannt zu werden fürchtete, hatte er zur Beglaubigung noch irgend ein besonderes Wunder — der Geist im Hamlet erscheint, und außer dieser einen Thatsache des Erscheinens wirkt er keine Wunder mehr, ja er beweist nicht einmal seine eigene Identität; im Mittelalter wurden auf Geistererscheinungen hin Millionen der scheußlichsten Mordthaten begangen — doch gleich dem Engel und Boten eines besseren Gottes erhebt sich am Ausgange dieser blutrünstigen Zeit der Mann, der das aufgeklärte Wort spricht:

Ich brauche Grund, der stärker ist!

XI. Vereinsamung.

Frage: Durch so und soviele Wochen handelt also Hamlet nicht?

Antwort: Richtig.

Frage: Was hat er dann auf der Bühne zu thun?

Antwort: Gar nichts.

Frage: Also?

Antwort: Also wird er auch, solange er unthätig ist, vom Dichter nicht auf die Bühne hinausgeführt. Nur ein einziger, der letzte Moment dieses leeren Zeitraums, tritt uns sichtbar vor Augen, da der König fragt, ob Hamlet noch immer schwermüthig und der Grund seines Trübsinns unbekannt sei — und dann folgt wieder in raschen kräftigen Stößen die Handlung: indem nämlich Hamlet nach einem Beweise sucht für den Mord, Claudius nach einem Beweise, dass Hamlet von dem Morde weiß.

Es liegt in der Natur der Sache, dass nun zunächst das Gegenspiel lebhafter und energischer ist, als das Spiel Hamlets; denn während der Prinz gebundene Hände hat, besitzt Claudius alles, wessen er zur Einleitung einer geräuschlosen Offensive bedarf: Vorwand und Mittel, um Hamlet auf das schärfste zu beobachten. Weil er König ist, findet er freiwillig sich anbietende und fraglos gehorchende Diener; weil er Gertrudens Mann ist, kann er sagen, dass ihn das Schicksal des Sohnes bewege; weil er Hamlet die Nachfolge zugesichert hat, kann er sagen, dass ihn der Zustand des Thronerben bekümmere — und so umstellt er ihn mit Spionen. Nun aber welche tragische Ironie, und wie kehrt sich jeder seiner Schachzüge gegen den Mörder Er hat den Prinzen von der Reise nach Wittenberg zurückgehalten — und also zurückgehalten den Rächer! Der Himmel, wollte er, solle dem ird'schen Donner nachdröhnen seiner Freudensalven und Fanfaren — und es erschien der Geist! Den Polonius, der die Rückkehr der norwegischen Gesandschaft meldet, nennt er den Vater guter Zeitung,

und diese Gesandten, deren Botschaft den wahren Grund der Erscheinung kündet, als Friedensboten werden sie gegrüßt. Und jetzt endlich, da er zwei fähige, willige Höflinge zum Dienst gegen Hamlet beruft, jetzt bringen diese mit den Schauspielern den lange gesuchten, den einzig möglichen Beweis — und er, der Mörder selbst ist es, der ihnen darob das höchste Lob spendet! . .

Und Hamlet handelt ebenfalls: zwar noch nicht in Absicht auf die Rache mit Dolch und Stoß, wohl aber, soweit er Herr der Situation ist, in Absicht auf den Beweis. Es ist eine recht trübselige Weisheit, ihn ob seiner Unthätigkeit anzuklagen — verlasset euch darauf, er selbst weiß am besten, was noth thut. Schreibtafel her! Wenn Claudius ahnte, was diese Schreibtafel enthält, so würde er sie confiscieren und keine Spione brauchen. Hier steht Hamlets Schwur, dass er auf raschen Schwingen zur Rache stürmen werde, und Hamlet gibt das Buch nicht aus der Hand, das der Zeuge ist seiner, ach, unerfüllten Eide. Wie aber Polonius frägt, wovon es handelt, da erklingt voller Selbstverhöhnung, als Aufschrei einer sich zermarternden Seele die Antwort: „Wer handelt?“ Denn thatlos und unfruchtbar verstrichen die Wochen und Tage, und was im Buche steht, sind Worte, Worte, Worte . . .

Fühllosigkeit, die da herumstreitet, welches die Lectüre ist, an der Hamlet so gar keinen Gefallen findet! Sowie es gewiss ist, dass Cato von Utica vor seinem Tode nicht ein Buch über die Fische, und Seneca nicht eines über den Regenbogen gelesen hat, so gewiss ist es, dass Shakespeare seinem Helden keines in die Hand geben konnte, das in so starker, lebendiger Beziehung zu seiner Sache gestanden wäre, als jene Schreibtafel. Sie sehen und diese Worte dazu hören — und man erräth sofort den Irrthum des Polonius. Nein, nicht die Liebe hat Hamlet so außer sich gebracht. Polonius und Ophelia, beide uneingeweiht, durften glauben, dass die plötzlich hereingebrochene Zurück-

weisung seiner Liebe — Briefe nicht angenommen, Besuche verschmäht — ihn in jenem erbarmungswürdigen Aufzug vor Ophelien hingetrieben, der sie so entsetzte; ein Horatio aber hätte dies nimmermehr geglaubt. In solchem Falle ist es mehr als der persönliche Verlust, was einen Hamlet bewegt. Er fragt sich, woher die plötzliche Wandlung in Ophelias Benehmen? Ist es ihr aufgezwungen durch den Vater, der den Lakaien des Königs macht, oder ist's, weil sie nach einer Krone schmachtete und der zurückgesetzte, vom König beargwohnte Prinz ihr nicht mehr begehrenswert erscheint? Ist's die Schwachheit und Veränderlichkeit des Weibes, das nur Begehr hat, sich lieben zu lassen, ohne selbst zu lieben, das nach Schmeichelworten dürstet und dessen Gefühl erstirbt, wenn es den liebenden Mann anderwärts hin, sei es auch zum tödtlichen Kampfe, von ihren Füßen hinwegruft? Die Schwachheit des Weibes, das Eide schwört, ohne sie zu halten, Ehen eingeht, um sie zu brechen, hinter einem Trauerzug einherwankt heute, und morgen einem Mörder sich an den Hals wirft? Ja hat einer dieser Gründe aller die Geliebte über Nacht zum treuen Abbild seiner treulosen Mutter gemacht?

Wie unsinnig, von der Opferung der Ophelia zu sprechen! Nicht Hamlet hat ihr, sondern sie ihm zuerst den Rücken gekehrt und ihn damit ebenso schmerzvoll zweifeln gelehrt, wie es ja sicherlich auch bei ihr der Fall ist. Darum stürzt er zu ihr hin, durchbohrt sie mit den Augen und fasst ihre Hand mit dem leise tastenden, magnetisierenden Griff, der die weibliche Zartheit mehr zusammenschauern macht als alle Vehemenz — wie ein Pygmalion, um zu sehen, ob er einen Stein liebe, wie eben ein unglücklicher Sohn, dem die Frage auf den Lippen schwebt: o Weib, gleichst du meiner Mutter? Doch ist er der schärfere Beurtheiler. Er schweigt, es schweigt all' sein flammender Hohn und Groll — und dieses Schweigen,

dieser Jammer in seinem ganzen Wesen, dieser stumme Blick, der sich noch ein letztesmal mit dem Bilde der Geliebten volltrinkt, das alles sagt, was er aus Opheliens Gesichte herausliest. Er kann das Böse von ihr nicht glauben; nein, sie gleicht seiner Mutter nicht; nein, armes Weib, du bist treu, und zweifelst nur an mir, weil man dich vergiftet hat und ein finsteres, unaussprechliches Geschäft mein Gesicht verfinstert; bist eine zarte Pflanze, die in der lachenden Sonne gedeiht, und die zittert und welkt, wenn der Himmel sich umdüstert. Nirgends in dem ganzen Stück erscheint Hamlet von so hinreißender Elegie umflossen, wie in dieser Schilderung der Ophelia — und diese Elegie erzählt von zärtlicher Liebe und wiedergewonnenem Glauben an ihre bessere Natur. Aber was hilfts? Die vulcanischen Kräfte sind nun einmal aufgeregt und im Gange; gewohnt aus allen Verhältnissen die Summe zu ziehen, spricht er sofort auch dem innigen Wunsche seines Herzens das Urtheil. Ophelia hat ihn an die Mutter, die Mutter an seine Pflicht, die Pflicht ihn daran gemahnt, dass jetzt keine Zeit ist für die Liebe. Eine furchtbare Änderung hat sich vollzogen; er ist nicht mehr der Alte, er kann ihr nicht mehr sein, was er wollte, sie ihm nicht, was er hoffte — er kann mit Menschen nicht Mensch mehr sein. Nicht Ophelia, sondern er selbst ist das Opfer, das er auf dem Altare der Pflicht hier darbringt. O Liebe, du thörichte Geschichte, o Jugendtraum und Glück, du minder würdig Ding, wie bricht doch das Herz, da man dich von der Tafel der Erinnerung weglöscht! Seht, wie er leidet und geht und schweigt — ist das nicht Handlung? Die Seufzer und flehentlichen Blicke, die des Vaters letzten Gruß wiederholen: „Ade, ade, gedenke mein!“ — ist das nicht Abschied? Er wird sie noch sehen, ihr die Hand drücken und zarte Dinge sagen, aber Königin und höchstes Ziel seines Herzens darf sie nicht mehr sein. Sie selbst hat ihm den Weg gezeigt — aber sie sagte ab, und er riss sich los,

und was bei ihr Sünde der Schwäche war, war bei ihm eine That der aufopfernden Stärke. Verloren und dahingegeben ist nun sein Letztes in der Welt, gewonnen die äußerste Vereinsamung und die höchste Concentration seiner Kräfte. Vater verloren, Mutter verloren, die Geliebte verloren, den Ehrgeiz verloren — denn er sagt es ja den Spionen: welch' ein Ehrgeiz, über die Wüstenei der schaalen, flachen, eklen Undankbarkeit zu herrschen! Mit einem Worte, was bindet ihn noch an das Leben, als seine Pflicht? Und frägt man, ob er sie erfüllt, so antworte ich: Ja, und aus aller Kraft. Er erfüllt sie, indem er sich von dem letzten Besitz seines Herzens losreißt; ferner erfüllt er sie, indem er den Spionen blitzschnell das Geständnis ihrer Aufgabe entreißt und damit ein Indiz gegen den Mörder bloßlegt; und endlich erfüllt er sie, indem er mit ungeheurem Scharfsinn, ein Riese inmitten seiner geistesarmen Zeit, seine Sache der Macht des Schauspiels vertraut und die tragische Kunst in seinen Dienst nimmt zur Erforschung der Wahrheit.

XII. Das Schauspiel.

a) Heureka. — Niemals ist je der Dichtung eine herrlichere Huldigung dargebracht worden, als im Hamlet. Wie wunderbar geht doch das Wort in Erfüllung, das beim Anblick des Geistes als erstes Hamlets Lippen entfuhr! „Engel und Boten Gottes," rief er, „steht mir bei!" Und nun! — der Mörder hat seine Diener, die Diener haben die Künstler gerufen, und nun sind sie da, die Engel und Boten Gottes, und stehen vor dem Prinzen, die Vertreter der gewaltigsten Kunst. Rosenkranz und Güldenstern melden lachend ihre Ankunft; Claudius vernimmt sie mit Wohlgefallen, und befiehlt, „Hamlets Lust an dem Ding" noch zu schärfen — Hamlet ist aber bei der Nachricht außer sich. Wenn es dem Darsteller nicht gelingt, uns die Bedeutung dieses Augenblicks unauslöschlich einzuprägen, so ist er

ein schlechter Darsteller. Denn Hamlet ist jetzt in einer ähnlichen Lage, wie damals, als er zum erstenmal den Geist erblickte, das Schattenspiel der Kunst kommt so plötzlich, wie dort der Schatten aus dem Grabe, es ist an seinem Platze so entscheidend, wie jener im Beginne der Action, und sowie dort, so ist 's auch hier ein machtvoller Geist, der angesichts verzweifelter Aussichtslosigkeit vor ihm aufsteigt. Denn nirgends war ein Beweis gegen Claudius zu entdecken, das Verbrechen hatte keine Zeugen, die Erscheinung stieß auf Zweifel und Claudius' Mund war stumm — und da erscheint als letzte Rettung dasjenige, was Claudius von der Höhe seines Thrones und seiner Bildung herab als „Ding", als Spielzeug, als Mittel gegen Langeweile, als Puppe für große Kinder, als Schlaftrunk für die Tollheit ansieht. Ja es erscheint die tragische Kunst; das Aschenbrödel jener düsteren Zeit; der verachtete fahrende Geselle; der Schauspieler, der sich vor den Großen dieser Erde demüthigt; der Unehrliche, der von der Gnade des Pöbels lebt und zu den Polonius, Rosenkranz und Güldenstern als zu erhabenen Gönnern emporsieht. Hört ihr, lasst die Kunst gut behandeln, denn sie ist der Spiegel und die abgekürzte Chronik des Zeitalters! Hört ihr, lasst den Schauspieler und Dichter gut behandeln, dessen Zweck von jeher war, ist und bleibt, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigen Bild, und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen ... Ihr Könige und Höflinge und Minister, die ihr so groß denket von euch selbst und so gering von der Kunst:

Der Mann,
Den ihr hier sehet, kann ein Mime sein.

Nicht bloß der Bühnenpurpur, kluger König,
Noch die erlog'ne Tracht von buntem Tand,
Sammt aller Sitte, Art, Gestalt des Scheins
Ist das, was wahr ihn kundgibt.

Der Mann,
Den ihr hier sehet, kann euer Dämon sein.

Wie, wenn er hin zu seinem Spiel euch lockt
Und dort in and're Schreckgestalt sich kleidet,
Die der Vernunft die Herrschaft rauben könnte
Und euch zum Wahnsinn treiben? O bedenkt!

Hätte er
Das Merkwort und den Ruf zur Leidenschaft,
Wie Hamlet, was würd' er thun? Die Bühn'
in Thränen
Ertränken und das allgemeine Ohr
Mit grauser Red' erschüttern, bis zum Wahnwitz
Den Schuldigen treiben!

O bedenkt,
. . . . . dass schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
Der Bühne so getroffen worden sind
Im innersten Gemüth, dass sie sogleich
Zu ihren Missethaten sich bekannt —
Denn Kunst, ist sie auch Schein, spricht
Mit wundervollen Stimmen.

In den verderbten Strömen dieser Welt
Kann die vergold'te Hand der Missethat
Das Recht wegstoßen, und ein schnöder Beutel
Erkauft oft das Gesetz. Nicht so dort oben!
Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die
Handlung
In ihrer wahren Art, und wir sind selbst
Genöthigt, unsern Fehlern in die Zähne,
Ein Zeugnis abzulegen.

Und selbst mit wundervoller Stimme ruft darum Hamlet bei der Meldung von der Ankunft der Schauspieler sein Heureka. „Der den König spielt, soll willkommen sein. Seine Majestät soll Tribut von mir empfangen!“ — er hat seinen Plan, den lange vergebens gesuchten Beweis!

Man beachte, nebenbei gesagt, wie Shakespeare immer in der Situation webt. Rosenkranz und Güldenstern waren auf den Ausdruck angenehmer Überraschung gefasst; aber der plötzliche Freudenausbruch, dessen Zeugen sie nun sind — Jubel und Zornmuth und schneidender Hohn sind in dieser Freude — ist ein so unerwarteter, dass sie stutzig werden und in stummem Staunen auf den Prinzen sehen. Und was geschieht? Es geschieht, dass Hamlet sich rasch auf sich selber besinnt und die Sache ins Unbedeutende zu wenden trachtet. Er hat sich vor zwei gefährlichen Horchern verrathen, von denen Claudius eben genug erfahren kann, um sich zu fragen, was Hamlet denn mit den Schauspielern vorhabe; und um dem zu begegnen und den gefährlichen Eindruck zu verwischen, stößt er nun verwirrt und nach Fassung ringend das Nächstbeste hervor, und spricht, wie Polonius sonst spricht: eine langgezogene, minutiös aufzählende, alle Molecüle auslösende, höchst läppische und witzlose Begrüßung: „Der fahrende Ritter soll seine Klinge und seine Tartsche brauchen; der Liebhaber soll nicht unentgeltlich seufzen; der Launige soll seine Rolle in Frieden endigen; der Narr soll den lachen machen, der ein kitzliches Zwerchfell hat; und das Fräulein soll ihre Verse frei heraussagen, oder ihre Verse sollen dafür hinken.“ Es ist das einzigemal im Laufe des ganzen Stücks, dass wir Hamlet auf so schaaler Geschwätzigkeit betreffen, doch Sache des Schauspielers ist es, uns den Grund zu zeigen, der sie erfordert. Und Hamlet erreicht durch diesen Wortschwall seinen Zweck: denn Rosenkranz und Güldenstern berichten dem König sehr viel, aber das Eine be-

richten sie nicht, dass Hamlet im Fieberton, mit unbegreiflich drohender Geberde jubelnd ausrief: „Seine Majestät soll Tribut von mir empfangen!“

b) Probe. — Man spricht vom Hamletproblem und versteht darunter fast ausschließlich das des Hamletcharakters, oder — was nur eine andere Seite der Sache ist — das des Nichthandelns; es ist aber Thatsache, dass es noch ein zweites noch unerklärtes — nicht unerklärliches — Räthsel in dem Stücke gibt: nämlich die Frage, ob wirklich ein fester, unzerreißbar geschlossener Zusammenhang der Handlung besteht, oder ob es daran mangelt? Denn nicht einzelne Scenen, Worte, Momente bloß sind es, sondern ganze ausgedehnte Handlungscomplexe, deren Nothwendigkeit und Unentbehrlichkeit man bezweifelt und die man darum für lästige Zuthaten erklärt, die das künstlerische Ebenmaß je üppiger, desto störender überwuchern; und gerade die Schauspielerscenen rechnet man zu solchen anorganisch eingesprengten Fremdkörpern, zu solchem, weiß Gott welcher Nöthigung entsprungenem, überbarokem, willkürlich hingestreutem Schmuck. Sie sind in den Augen der Kritik eine blühende Wildnis — aber eine Wildnis.

Es ist aber merkwürdig, dass inmitten des Volkes, in dessen Sprache die Kraniche des Ibykus gedichtet wurden, so gar kein Verständnis zu finden ist für den Gedanken, den Mörder durch die Wirkung der Bühne zu überführen. Die Redensart von dem Schauspiel als der abgekürzten Chronik der Zeit wird so häufig als möglich citiert und in keinem Lehrbuch fehlt das Wort von dem Spiegel, der der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigen Bild zeigt; ja nirgends, wo es sich um dramatische Kunst handelt, wird dieser prachtvollen Cadenzen vergessen, die der Stolz und der Adelsbrief sind wie des Schauspielers so des schaffenden Dichters. Aber wie unwider-

legbar scharf diese Wahrheiten im „Hamlet“ selbst erscheinen, und wie sie hier dem Wesen des Dramas gemäß, nicht theoretisch und dialektisch bewiesen sind, sondern unendlich viel lebensvoller und überzeugender in Form von sinnfällig wirksamer Handlung: das hat man nicht herausgefunden — und das, ja das ist höchst seltsam.

Indessen, was ist im Grunde daran Verwunderliches nach den ersten cardinalen Irrthümern der Kritik? Es kam, wie es nicht anders kommen konnte, wenn einmal das erste Wort des Geistes für feste Wahrheit und der Mord für ausgemachte Thatsache galt. Denn wenn der Geist ein glaubwürdiger Ankläger und die Mordthat des Claudius außer aller Frage war, wenn sie es ferner auch für Hamlet war und objectiv die Berechtigung, subjectiv die redliche Innigkeit seines Zweifels nicht anerkannt wurde — was konnte dann im Zuge der Handlung das Schauspiel noch für einen Sinn haben? Es ist unmöglich, dass ein Irrthum ohne Folgen bleibe; die Logik bemächtigt sich seiner und schleift ihn durch das ganze zu durchmessende Gebiet, und so sank denn, von dieser logischen Kraft gestoßen und gedrängt, das Schauspiel, dessen sich Hamlet bedient, zur bloßen Probe herab. Das heißt: die Rechnung war gemacht, sie musste nur noch durchgesehen werden: der Brief geschrieben, man musste ihn nur ins Couvert thun; das Urtheil war rechtskräftig und vor Gott und Menschen war es gerecht, und nur noch die Arbeit der Hilfsmaschine stand aus, es zu collationieren, zu collaudieren und das Petschaft darauf zu drücken — denn das heißt Probe. Es fällt uns nicht ein, ihre Berechtigung zu leugnen. Sie ist ungeheuer viel, wenn sie einen Rechenfehler aufdeckt; wenn sie aber die Richtigkeit der Rechnung beweist, was ist sie? Dann ist sie nicht mehr, als der allerletzte, allerwinzigste, allerunbedeutendste Theil der Procedur, eine Wolljacke, die sich der Reisende ins Land der Pelze mitnimmt, ein Sonnenstäubchen, zur Sonne gesellt, um damit ihre

Leuchtkraft zu vermehren. Und nun gar erst Probe gegenüber einem so unfehlbaren Rechner, als der Himmel es ist, gegenüber einem Geist, der per se den höchsten Glauben verdient, und den sie also kränken muss, den sie beleidigt! Was für einen Sinn hat eine solche Probe? Kraft logischen Zwanges also und keineswegs willkürlich entstand darum das in der einschlägigen Literatur vorwaltende Gefühl, dass das Schauspiel, als Probe angesehen, unmöglich etwas anderes sein könne, als eine Ausflucht, um die gebotene Execution zu verzögern; und einmal so weit, vollzog sich die Zerfleischung des Stückes unaufhaltsam. Denn dann war das Schauspiel sammt allem, was d'rum und d'ran ist, weder Rachehandlung noch überhaupt Handlung, sondern flagrante Thatlosigkeit mit den bloßen Alluren des Handelns und der Bewegung; ferner befand es sich dann im Widerstreite zu den Forderungen der Bühne, machte sich schon in seinem Kerne zu breit, und doppelt breit mit seinem üppigen Anwuchs — kurz mit all' seinen Wahrheitsschätzen und dichterischen Kleinoden gehörte es dann ins Lehrgedicht, in die Ars poëtica hinein, und nimmermehr in das Drama, das Handlung verlangt, und nichts als Handlung.

Es ist wahr, die Kritik hütete sich sehr wohl vor dieser schärfsten Bloßlegung der Consequenzen; sie stellte zaghafte Fragen und vermied die Formulierung der bösen Antwort. Aber was war damit für die Sache gewonnen? Diese tausend Fragen der deutschen Hamlet-Kritik sind ehrend nur als Beweise für die Bescheidenheit und Ehrfurcht dieser Kritik gegenüber dem größten Dichter. Wenn aber einmal ein Kritiker von anderer persönlicher Disposition des Weges kam, der das Fragezeichen wegnahm und die Verwegenheit besaß, ohne irgendwelche Änderung des Gusses das Rogative in Positives zu verwandeln, was dann? Dann war nur der Muth zum letzten Schritt sein eigen — das Urtheil aber war lange vor ihm schon fertig

— und dieses Letzte nun*) hat Rümelin in seinen Bemerkungen zum „Hamlet“ geleistet. Er sagt, dass die Schauspielscenen in dem Stücke nichts zu thun haben; dass der Dichter am denkbar unrichtigsten Platze seine Meinungen über allerhand fernliegende Dinge anbringen wollte; dass ihm dieses Virtuosenstück misslang; und dass darum die Tragödie in durchaus unzusammenhängende Theile zerfällt — also Behauptungen, die ihm hundert Jahre deutscher Shakespeare-Forschung selbst in den Mund gelegt haben. Und nach alledem schließt er mit dem Ausruf, dass man uns vom Leibe bleiben möge mit dem trügerischen Phantom der einheitlichen Vollendung des „Hamlet“.

c) *Der einzige Beweis.* — Nun, Hamlet, der Held, war scharfsinniger als Rümelin; er wusste wohl, welche Wendung die Schauspieler in seinen Fall zu bringen vermochten. Wenn der Mord ab initio feststünde, dann hätte freilich das Schauspiel, das sie aufführen sollen, keinen Zweck.

*) Nur dieses, und beileibe nichts anderes und nicht mehr. Diese seine Bemerkungen vor Augen begreifen wir den Muth nicht, der ihn antrieb, sich als Führer einer neuen Schule zu geberden; bloß seine Unbescheidenheit und seine leichtfertige Verkleinerungssucht sind neu. Der Junge verhöhnt die Alten und rudert in ihrem Strome; er ist der Todfeind ihrer Sympathien und der hitzigste und ungenierteste Nutznießer ihrer logischen Gründe. Sollte es einmal der Mühe wert gefunden werden, die Hamlet-Literatur nach Epochen abzutheilen, so wird Rümelins Name nicht zu Beginn der zweiten, sondern am Ende der ersten zu suchen sein; er ist der letzte und krasseste Ausläufer der Goethe-Schlegel'schen Periode. Es ist klar, dass wir dies nur in Absicht auf den sachlichen Effect sagen; in anderer Beziehung gähnt zwischen Rümelin und seinen Vorgängern eine unüberbrückbare Kluft. Seine ebenso seichte als verwegene Frivolität halten wir uns gerne vom Leibe; die von ihm verhöhnte Kritik aber hat, durch die Kraft ihres ahnungsvollen Gemüthes gehoben, den größten Dichter selbst dort ehren gelehrt, wo sie ihn nicht verstand.

der zweite und dritte Act keine fortschreitende Handlung, das Drama keine Einheit; wenn aber der Mord, wie es der Fall ist, selbst unter Beweis steht, dann ist das Schauspiel im dritten Act nicht Probe und das Schauspielergetriebe auf der Bühne nicht Luxus, sondern jenes ist der Beweis selbst, und dieses die nothwendige Vorbereitung des Beweises. Endlich aber kreist dann auch der Held nicht in ewig gleicher, unfruchtbarer Entfernung um das Problem, sondern es geschieht, was geschehen muss, um den Schleier des Geheimnisses zu zerreißen: keine Schraube ohne Ende, keine drehende Bewegung ohne Zweck, sondern ein sicheres Vorwärtsschreiten von Etappe zu Etappe, mit einem Wort, eine wirkliche, zweckmäßige, tadellos zusammenhängende, nach allen Richtungen fest anschließende Handlung.

Und erst jetzt, nachdem wir dies wissen, können wir Shakespeares Genie auch bei der Detailarbeit belauschen, und zugleich ermessen, auf welche bedeutende Höhe er seinen Helden gestellt hat; doch ist es zu diesem Behufe unerlässlich, sich genauestens an den Grundriss zu erinnern. Der Mord ist in ein tiefes, absolutes Geheimnis gehüllt. Keine einzige Spur blieb zurück, um das Märchen vom Schlangenbiss Lügen zu strafen und das Eingreifen einer Menschenhand zu verrathen: am Schauplatze des Verbrechens keine Kampfspur, am Leib des Ermordeten kein Schlag, keine Strangulierungsfurche, kein Nadelstich, keine Wunde. Die Ärzte waren unwissend, der Todte begraben, die Erde stumm — und so gab es keinen Verdacht gegen den neuen König.

Da erscheint mit einemmale ein Geist. Ein Geist? Vielleicht ist es ein Dämon. Er hat doch des Königs Gestalt? Die Gestalt kann aber täuschen. Es erkennen ihn doch drei Zeugen? Sie kennen nur die Gestalt, nicht sein Wesen. Er ist ein Himmelsbote, aber er kann es nicht offenbaren,

er nennt sich Hamlets Vater, aber das irdische Auge durchdringt nicht seine wahre Absicht, Hamlet glaubt ihm einen Augenblick lang, und dann kann und darf er ihm nicht glauben — es liegt also die Anzeige eines Unbekannten vor, und noch lange, lange kein gehöriger Beweis.

Wenn aber kein Beweis, so doch ein starker Verdacht und diesen Verdacht befestigen, mosaikartig sich gruppierend verschiedene Momente. Claudius hat Gertrude verführt und nach dem Thron gestrebt, und deshalb Wahlintriguen, Stimmenkauf, rasche Heirat; dann aber, nachdem der Raub einmal in Sicherheit war, kam der furchtbar rapide Umschlag seiner Stimmung gegen Hamlet. In seiner anfänglichen Zärtlichkeit war just kein Zuviel; man verzeiht es einem Stiefvater, wenn er der Frau und dem guten Schein zuliebe die Farben ein bischen stark aufträgt. Aber dass ein Stiefvater, ein Mann, ein König, sich so ausschließlich der Sorge um ein von Natur ihm fremdes Wesen hingibt, das ist eine auffallende Erscheinung, und da es unmöglich ist, bei Einem, der mir den Thron genommen hat, an ein Übermaß von Liebe zu glauben, so muss diese verrätherische Sorge nothwendig einen anderen Grund haben. Und in der That, die Maske beginnt sich zu lüften. Claudius verräth unaufhörlich sein qualvolles Interesse. Da die Rückkehr der Gesandten gemeldet wird, bewahrt er seine gelassene Würde, trotzdem sie ihm einen Sieg bringen — doch als Polonius dazwischen von Hamlets Wahnsinn beginnt, fährt er auf und ruft erregt: „O, davon sprecht, das wünsch' ich sehr zu hören!“ Er ist furchtbar unruhig und träumt, wovon niemand träumt, von Gefahren. Alle Welt glaubt an Hamlets Krankheit, nur er nicht; alle Welt hält Hamlet für unschädlich, nur er nicht. Er verlegt sich mit dem Horcher aufs Horchen und dirigiert Rosenkranz und Güldenstern zum Spionieren, er seufzt und ängstigt sich und bangt, und eine tödtliche Unruhe malt sich verrätherisch auch in

Gertrudens verstörtem Gesichte — und nun beweist noch die Botschaft der rückkehrenden Gesandten, dass das Erscheinen des Geistes durchaus keine Kriegsgefahr hat gekündet: also alles in allem neue Verdachtsmomente zu der ersten Anzeige gesellt — aber noch lange, lange keine Beweise!

Was also bleibt? Blicket, wohin ihr wollt, und ihr werdet keinen directen Beweis gegen Claudius gewahren. Brennender Hass, Neigung, von ihm das Ärgste zu glauben, das Gefühl, dass er selbst eines Brudermordes fähig sei und dass seine qualvolle Unruhe nicht die Unruhe ist eines Usurpators, sondern einer schuldbewussten Seele — ja wohl, das alles ist bei Hamlet zu finden: aber, und das ist das entscheidende Moment, was können Gefühle beweisen? Kurz, von all' den Beweismitteln, die die menschliche Erfahrung kennt und die sich in den Gesetzen systematisch abgehandelt finden, steht dem Prinzen auch nicht ein einziges zu Gebote — einige subjective Verdachtsgründe, ja wohl, aber nichts, was den objectiven Thatbestand sicherstellen würde; keine sichtbare Verletzung, kein Giftbefund, kein Schriftenbeweis, kein Zeugenbeweis, kein Indicienbeweis, kein Geständnis des Thäters, mit einem Worte, nichts, als die Anzeige eines Unbekannten.

Ist dem aber so, dann ist ja das Schauspiel nicht ein Beweis wie jeder andere! Es ist nicht bloß ein plausibler Einfall, wie Rümelin meint, nicht ein mehr oder minder geistreicher Umweg, nicht ein an den Haaren herbeigezogener Kniff, dessen Gebrauch nur die phantastische Bühnenfreiheit entschuldigt; vielmehr ist es in so merkwürdigem Falle directissime der Beweis, der einzige Beweis, der einzig mögliche Beweis, das ausschließliche Mittel zur Überführung des Mörders. Und das heißt: wo Himmel und Erde in gleicher Weise ohnmächtig sind, da erscheint als hilfreiche Gottheit die tragische Kunst, die den Dietrich zu dem gepanzerten Herzen des Missethäters besitzt und ihm das Geständnis seiner Missethat abringt.

d) Schein und Wahrheit. — In diesem ganzen Wurf ist also die wundervollste dichterische Erfindungskraft ersichtlich; hier lernt der Meister, was echter Shakespeare ist:

die Construction, dass sich gegen einen Verbrecher so viele niederschmetternde Beweise zu vereinigen scheinen, von denen kein einziger der gerechten Prüfung Stand hält;

die Doppelschneidigkeit, dass Hamlet, wenn er auf diese Scheinbeweise hin tödtet, eben durch sie selbst zum Mörder qualificiert wird;

die Verschlingung, dass die Wahrheit absolut nicht zu erforschen ist, außer durch die Anwendung eines so ungewöhnlichen Mittels wie das Schauspiel;

und endlich, aufs innigste aus dieser Sachlage hervorwachsend, die Gestaltung des Helden! Denn was für ein Mann muss das sein, dem das Ungewöhnliche vertraut und das Außerordentliche nicht fremd und unbekannt ist? dem die Kunst nicht bloßes Spiel ist, sondern die mächtige Bezwingerin der Seelen? der in ihr die zuverlässigste Dienerin der Gerechtigkeit erkennt und sie mit Blitzesschnelle, sofort, wie er ihrer ansichtig wird, zur Offenbarung der tiefverborgenen Wahrheit anruft? Dazu bedarf es nicht bloß ordinärer Findigkeit — denn findig sind auch Claudius, Polonius und die beiden Spione — sondern es bedarf dazu eines umfassenden und gesitteten Geistes, der seine Zeit überragt, und darum ist dieser Hamlet der große Sohn seines großen Vaters Shakespeare. Frägt man nach der Summe der Erkenntnis, die ihm in der Zeit seiner tragischen Leiden aufgieng, so antwortet das Gedicht darauf: er lernte unterscheiden zwischen Schein und Wahrheit. Zum erstenmal griff ihm die Frage flammengleich ans Herz beim Anblick der geheuchelten Trauer seiner Mutter, und fortlodernd verwandelte diese Einsicht in einen Aschenhaufen das junge Glück seiner Träume. Schein ist Liebe und

Treueschwur und Trauer, Schein sind Freundschaft und Dienertreue und die Dankbarkeit der Völker; Ruhmsucht und Ehrgeiz sind Jagd nach dem Schein. Wenn du die Schönheit liebst, so liebst du den Schein; wenn du dem Knie glaubst, das im Gebet sich beugt, so glaubst du dem Schein; wenn die Majestät des Claudius dich mit Ehrfurcht erfüllt, so foppt dich der Schein. Ja das ganze Leben hier ist Schein; was du mit dem Namen Leben nennst, ist Nahrung für die Würmer, der Todtengräber wird einst mit deinem Schädel spielen, und seiest du Cäsar, es bleibt von dir nichts als gemeiner Staub. Und siehe, inmitten dieser Welt der Nichtigkeit und Verwüstung erhebt sich die tragische Kunst, ihrem ganzen Wesen nach mehr Schein, als alles andere — aber der einzige Schein, der der verderbten Welt die heilige Wahrheit zurückgibt.

e) Die Atmosphäre der Kunst. — Horatio vernimmt lachend die Botschaft von dem Erscheinen eines Geistes — Rosenkranz meldet lachend das Eintreffen des Schauspielervolks. Horatio meint, der Gespensterbericht sei ein Schreckenstraum erhitzter Phantasie — Claudius meint, die Kunst sei belustigender Zeitvertreib und sonst nichts. Dort mit philosophischer Skepsis, hier mit absichtslos verletzender Beschränktheit, dort durch den Mund des weisen Horatio, hier durch Polonius, den Narren, spricht man von dem „Ding"; dort wehrt sich die Einsicht gegen den Glauben an die Wiederkehr der Todten, hier ahnt die Kurzsichtigkeit nicht, dass alles, selbst das Verborgenste, durch die Kunst zur Wiederkehr gezwungen werden kann. Lachen und Trompetenschall, bevor der Geist dem Hamlet erscheint, Lachen und Trompetenschall, bevor der Schauspieler seine Function in der Tragödie antritt: so führt Shakespeare die beiden gewaltigsten Geister, die er geschaffen, den der Gerechtigkeit und den der Kunst, auf die Bühne. Ein Dichter Schiller'schen Styles hätte gleich im Anfang das Riesenmaß der Idee in

Worten zu erschöpfen, ihm durch Pathos gleichzukommen gesucht; nicht so Shakespeare. Mitten in hochgespannter Stimmung muss der Zuschauer ausgleiten und stürzt bis zum Gegenpol, zum Unglauben, zur trivialen Blindheit hinab, aber umso höher treibt ihn dann die Wirkung des Rückschlags. So zieht der Riese Antäus neue Kräfte aus der Erde, die er im Sturze berührt hat.

Nichts, als der kurze, schneidende Ruf aus Hamlets Munde lässt die kommende Entwicklung ahnen, und dann folgt jäher Abfall wie des Gesprächsniveaus überhaupt, so namentlich auch der Stimmung. Das Schauspielerthum! Wie fremd und von fernher es hereinfällt! Wie unbedeutend ist es — in welch' trübseliger Beleuchtung erscheint es! Hamlet entschuldigt sich gar, dass sein Benehmen gegen sie sich äußerlich gut ausnimmt... Und dann Zug um Zug lauter erkältendes, herabstimmendes, alle Illusionen vernichtendes Element: die Atmosphäre, in welcher die Kunst athmet. Geringe Einnahmen; unstätes Herumzigeunern: mangelnde Achtung; eine Mode, welche Kinder vor Künstlern bevorzugt; ein brutaler Volkswitz, der beide gegeneinander hetzt; Scribenten, welche diesen hässlichen Zank in ihre Stücke aufnehmen — und als Erzeugnis alles dessen eine Gesinnung unter dem Künstlervolk selbst, welche der Ruin ist des Berufsstolzes, eine tödliche Nüchternheit, welche den Adepten anweist, jeden anderen Erwerb, sofern er nur ergiebiger ist, für besser zu achten als den des gemeinen Schauspielers: das ist die Atmosphäre . . . .

Auf manchen Bühnen wird diese Scene gestrichen, weil man so thöricht ist, ihren Hauptzweck in der Bekämpfung der Kinderdarstellungen zu suchen. Nun denn, der Geist und die Absicht dieser Scene resultiert aus dem eben angeführten Totale, wovon das Moment der Kinderspiele nur der letzte Theil ist. Dieser Geist und diese Absicht sind zweifacher Natur; erstens gibt hier der Dichter alles Erniedrigende, woraus dann das innerlich Schöne in schlanker

Steigerung doppelt überraschend hervorbricht, und zweitens zeigt er daran den Adel des Mannes, dem der Schein nichts gilt und der unbeeinflusst von Geschmack und Neigung seiner Zeit die Gottheit erkennt, auch wenn sie im Bettlergewande einhergeht. Daher der Gefühlston, die tiefinnige Theilnahme, die lebhaft drängenden Fragen in diesem sonst sachlich geführten Conversationsstück, und daher auch der Antrieb, das persönliche Geschick in den Schicksalen der Kunst zu bespiegeln: denn wie man der Kinderposse willen der großen Kunst vergaß, so vergaß man auch des großen heldischen Mannes und jubelt voller Begeisterung einem Claudius entgegen . . . Nebenbei bemerkt, welche Verschlingung, wo jeder gibt und jeder nimmt — ein „Do ut des" wie in der Liebe, wo der Beglückte den Beglückenden beglückt. Denn nach der Art ihrer Einführung ist es einzig und allein Hamlets Sympathie, die den Schauspielern auch die unsere gewinnt; wie dann aber der reiche Kelch ihrer Kunst sich entknospt, da werden sie zu Wegweisern für unsere Gefühle und mit zehnfacher Stärke wendet sich die Bewunderung von ihnen zu Hamlet zurück. Alles innerlich Große ist dankbar und drückt den Stempel seines eigenen Wertes demjenigen auf, der es liebend verstand, als es scheel angesehen und missachtet mit dem Bettelvolk auf der staubigen Straße einherzog. Um wieviel weniger wäre Hamlet, wenn die Kunst gleich im Anfang mehr wäre! Zu wissen und zu nützen, was jedermann weiß und nützt — was will das sagen? Wohl aber ist es im Bilde eines Menschen ein leuchtender Zug, wenn in blinder Zeit er allein die Reife des Urtheils besitzt, um die Kunst und was sie ist und kann, zu begreifen. — Und daran anschließend noch Eins. Niemals bleibt Shakespeare bei der Charaktermalerei allein stehen; es handelt sich ihm um mehr; immer trägt bei ihm der allgemeine Zustand sowohl wie jeder individuelle Charakterzug direct oder indirect bei zur Weiterfundierung der Handlung. Und in unserem Fall

heißt das mit kurzen, klaren Worten, dass Hamlets Plan umso leichter für alle Welt Geheimnis bleiben kann, weil eben niemandes Einsicht sonst die Übergewalt der Kunst durchschaut hat.

Dieses sind also die Gründe, warum ich die Streichung des ersten Dialogs über die Schauspieler als durchaus leichtsinnig und tadelnswert bezeichne. Man lasse nur die Scene getrost, wie sie ist — umsomehr, als ja nicht einmal die Erwähnung der Kindertruppen dem Verständnisse irgendwelche Schwierigkeiten bereitet. Es ist wahr, unserer Erfahrung liegt das Ding ein wenig fern; unwahr aber ist es, dass uns der Sinn nur nach greifbarster Actualität steht, selbst um den Preis des gewaltsamen Herausbrechens und Herausbröckelns eines so wichtigen Grundsteins der Handlung.

f) Der Tod des Priamus. — Sie haben Augen und sehen nicht, sie haben Ohren und hören nicht. Hätte Claudius seine Spione aus den Kreisen der Shakespeare-Kritiker gewählt, er bliebe genau so schlecht unterrichtet, wie durch die Kunstfreunde Rosenkranz, Güldenstern und Polonius. Vor diesen dreien, sowie vor den kritischen Augen der schriftstellernden Welt reift unverkennbar ein furchtbarer Plan, und zunächst vor ihnen wird der Beweis geführt, dass die Kunst des Schauspielers im menschlichen Gemüthe helle Revolution macht — aber sie haben Augen und sehen nicht, sie haben Ohren und hören nicht.

Freilich, wer wollte leugnen, dass bei Hamlet zunächst ein Abfall des Interesses hervortritt! Nach dem Heureka, dem ersten Aufschrei, galt es ihm zunächst seine Aufregung zu verbergen; diese dringendste Pflicht führte ihn in das Gespräch über die Kinderbühne hinein; dann spielte die böse Ironie mit dem Allerweltsgreis Polonius — dessen Lob auf die Schauspieler höchste Carricatur ist und nach Absicht des Dichters die Atmosphäre, in der die Kunst lebt, noch drückender

gestaltet — und jetzt erst, nach so vielen und technisch so wichtigen Störungen und Ablenkungen des Interesses, steigt Hamlet wieder zu reiner Luft empor. Er fliegt wirklich gleich einem französischen Falkenier auf alles, was ihm vorkommt. Um der Kunst selbst willen verlangt er eine Probe mimischer Kunst. Der kritische Prolog, den er der Erzählung von Pyrrhus vorausschickt, verräth kein anderes, als liebevolles Interresse an der Kunst; noch einmal athmet er frei, und selbst in dem Augenblick, da er das Vortragsstück wählt, denkt er noch nicht daran, dass es ein Bild seines Falles, sondern nur, dass es eine Freude ist für seinen geläuterten Kunstsinn. Kurz, die Dinge machen sich so einfach, so kunstlos, so natürlich, und der Dichter kommt so harmlos dem menschlichen Bedürfnis entgegen, das mitten im Strom, Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft nach einem Augenblick der Ruhe dürstet — und gerade auf diesem glatten Wege führt er uns plötzlich hart an den springenden Punkt. Denn sieh' nun die Pause, die Hamlet macht, und das Runzeln seiner Stirne, sieh' den nach innen gekehrten, grübelnden Blick, gefolgt von einem Seitenblick auf die artig horchenden Spione: und schon hat er des Aeneas Erzählung an Dido erspäht „besonders da herum, wo er von der Ermordung spricht," — schon sucht er durch sein „da herum," „Lasst sehn, lasst sehn," und durch das Suchen nach dem Anfang der Stelle, über seine Wahl den Schein der Absichtslosigkeit zu verbreiten — und schon zaubert die Kunst als Spiegel und abgekürzte Chronik der Zeit vor jedem, der es verstehen will, das Bild von Hamlets Tragik vor Augen. Welch' ein Janusgesicht hat dieses Bild! Erzählt es nicht die Ermordung des Vaters, prophezeit es nicht die Ermordung des Oheims, und sagt es nicht, dass Hekuba hier treu sein wird und weinen, während sie dort, dem Buhlen entgegenzitternd, nur falsche, heuchlerische Thränen vergoss? Die schlotterichte Königin! ruft Hamlet und die Empörung malt ihm das alte Weib aus, das sich

mit Schande bedeckte; die schlotterichte Königin! und nun bricht auch er in Thränen aus, da der Recitator das Leid ausmalt, das Gertrude bei dem Tod des Claudius fühlen wird — ein Leid, das sie um den besseren Gatten nicht fühlte. In zwei Punkten culminiert die Scene, in einer vollendeten Ähnlichkeit und in einem schreienden Contrast: Auch sich sieht Hamlet einen Augenblick lang parteilos zwischen Kraft und Willen schwanken, und dauern wird's bei ihm ebenfalls nur einen Augenblick, dann wird er den Claudius tödten. Dem Haupte dieses Priamus das fallende Schwert und dem Haupte dieser Hekuba die brennenden Thränen des Sohnes; doch um den Schmerz dieser schlotterichten Königin weint der Himmel nicht mit, und wenn Hamlet weint, so sind es Thränen der Wuth, nicht des Mitleids . . .

So dichtet Shakespeare. Die Kunst, sagt er, wird dich als bloßes Spiel erfreuen, dann aber, o, dann weckt sie dein Gefühl, malt dir dein Schicksal aus, führt dich zu Vorentscheidungen und streut die Aussaat zu praktischen Plänen. Und indem er dieses alles zeigt, verfolgt er und erreicht er auch den schönsten und geheimsten Zweck dieser Scene: durch die Kunst einen Menschen weinen zu machen und damit jetzt schon ihre Macht über das menschliche Gemüth zu offenbaren. Darum geht es hauptsächlich, und darum allein schon wäre es vom Darsteller des Polonius gefehlt, wenn er über die Thränen des Schauspielers erstaunt thun, und diesem zuliebe, um ihn zu beruhigen, dem Vortrag ein Ziel setzen wollte — abgesehen davon, dass auch die thatsächlichen Verhältnisse ein Erstaunen dieser Art nicht dulden. Bei solchen Dingen ist ja das Weinen geradezu des Schauspielers Amt; dazu ruft man ihn ja, damit er uns Lachen zeige, wo das Lachen, und Weinen, wo das Weinen am Platz ist; es ist ja sein Metier, und wenn er es übt, darf und wird Polonius ebensowenig verwundert sein, als sonst wer im ganzen Weltall. Wohl aber geht es dem beschränkten alten Herrn um Hamlet, und er ist gleich

einem alten Weib darum besorgt, dass sich das Kind nicht allzusehr aufrege. Sein Gefühl ist stumpf, sein Sinn borniert, er begreift das Stück weder als Stück, noch als Abbild wirklicher Verhältnisse; ja, statt ihn zu rühren, langweilt es ihn ganz und gar, und da er nun Hamlets Farbenwechsel und Thränen gewahrt, ist er ebenso erstaunt über solche Wirkung einer bloßen Declamation, als bemüht, den Kranken wieder zu beruhigen.

Das ist Polonius. Der grosse Dichter aber lächelt still vor sich hin. Wie weise ist Shakespeare! Alles gibt er, objectiv, wie es ist. Hier siehst du den Menschen, den die Kunst gänzlich kalt lässt, und hier den andern, dem sich das dichterische Werk zum Spiegel seines persönlichen Schicksals gestaltet. Sieh, wie Polonius sich langweilt und die Wirkung auf Hamlet nicht begreift, ohne zu ahnen, dass einst Ohpelia um seinen Tod ebenso aufschreien könnte, wie Hekuba um Priamus — und sieh' andererseits, wie Hamlet das Gesicht in den Händen verbirgt und das erstickte Schluchzen ihm schier die Brust sprengt, weil ihm der Augenblick seines eigenen blutigen Werkes dicht vor die Augen getreten! Nimmt der denkende Künstler dies so schlicht als möglich in sein Gefühl auf, dann wird ihm Shakespeares Absicht offenbar werden. Nicht um den Rühreffect handelt es sich ihm, sondern er wollte uns jetzt schon, als Vorbereitung für das Spätere, die Macht der Kunst verlebendigen. Er wollte mit einem Worte, noch bevor der Plan gegen Claudius in Scene gesetzt ist, nicht durch Phrasen über die Kunst, sondern durch Vorführung ihrer lebendigen Wirkung die Beweiskraft des Schauspiels beweisen. Hamlet erfährt es an sich selbst und wir erfahren es mit ihm, dass der Mensch erzittert, wenn er sich in der Dichtung erkennt. Er erzittert und gibt die Erschütterung unwillkürlich Aller Augen preis, selbst wenn er vorbereitet war und die Wirkung verheimlichen wollte; und wie vehement muss dann erst diese Wirkung sein, wenn ein

Mörder jählings, in einem Augenblick, von dem er sich ruhigen Genuss versprach, sein Abbild, seinen Doppelgänger, sich selbst auf die Bühne hinaustreten und vor tausend heißen Augen dieselbe Verruchtheit ausführen sieht, die er selbst in verschwiegener Stunde begangen und als Geheimnis mit dem Todten eingesargt glaubte! Es soll nicht geleugnet werden, dass diese Effectberechnung keine allgemein giltige ist. Wenn der Mörder gewarnt wird, wird er wahrscheinlich gefasster sein, als der im fortgesetzten Fieber dahinlebende Hamlet. Ja noch mehr, es sind Charaktere denkbar, Menschen von Eisen und Stahl, denen gegenüber solch eine Falle überhaupt ihre Wirkung versagt. Richard III. war solch ein Mensch. Ein Richard hätte, vor dem Schauspiel sitzend, schon nach der Einleitung des Stückes das Weitere blitzschnell bis zum Ende durchschaut, er hätte eingesehen, dass ein Gegner, der sich zu solchem Anfang erkühnt, fest entschlossen ist, auch das Ende zu zeigen; und dann hätte er nimmermehr gefragt und abgewartet, ob das Stück kein Ärgernis geben werde, sondern hätte gethan, was seine Sicherheit erheischte. Entweder hätte er mit seinem bösen Lachen aufgelacht und mit eiserner Stirne gar die Action glossiert, die dort auf der Bühne vor sich gieng, oder er hätte mit Polonius gesagt: „Das Stück ist zu lang“ und wäre kaltblütig aufgestanden und aus dem Hause gegangen. Allein das ist es ja eben, dass Claudius kein Richard war und dass Hamlet in ihm nicht den Muth, sondern die Feigheit des Mörders erkannte. Dieser Mörder konnte nicht gerade in die Augen sehen, er zitterte vor jedem Blick, war erregbar, wechselte die Farben — dieser Mann konnte fassungslos sein; und da es überdies kein anderes Mittel in der ganzen weiten Welt gab, so that Hamlet sehr recht, indem er auf die überraschende Wirkung des Schauspiels vertraute.

XIII. Sein oder Nichtsein.

Es ist nunmehr überflüssig, sich in Details zu verlieren. Der Zustand ist bereits unerträglich und drängt beide Gegner zur Entscheidung. Fast sehen sie sich schon in die Karten; jeder weiß, dass der Andere ahnt und sich zu einem Schlage vorbereitet — denn Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage. Welch' ein Unterschied aber zwischen Gut und Böse! In Claudius' Kopfe reift bereits die Verschickung nach England; er hat den Prinzen heimlich im Namen Opheliens bestellt, um zu erfahren, „ob's seiner Liebe Kummer ist, ob nicht, was ihn so quält" — und wenn's nicht Liebe ist, dann fort mit ihm zum Tode! Gleichzeitig hat Hamlet heimlich bei den Schauspielern „die Ermordung Gonzagos" bestellt, um zu erfahren, ob Claudius der Mörder — und wenn ja, dann wird er ihn tödten. Wo, wie, wann, das weiß er noch nicht, aber er wird ihn tödten, wie Pyrrhus den Priamus, wie Claudius selbst den Bruder getödtet.

Kein Zweifel, dies ist sein feststehender Entschluss, sonst wäre der fieberhafte Eifer unbegreiflich, mit dem er die Aufführung des Schauspiels, seines Beweises betreibt, und unbegreiflich die Entschlossenheit, mit der er nach dem Schauspiel nach dem Manne hinter der Tapete sticht, in welchem er den König vermuthet. Kein Zweifel aber auch, dass er mit seinem Vorsatz im Recht ist. Alle sittlichen und rechtlichen Antriebe drängen zur Tödtung des Mörders, und in dem ganzen weiten Umkreise der Thatsachen und Erwägungen gibt es auch nicht einen Grund, um die Billigkeit dieser Entschließung zu bestreiten. Weit weg von uns weisen wir aber namentlich die grillenhafte Idee, als ob Hamlet als höchst moralisches Wesen besondere Scheu trüge vor der Tödtung eines Menschen, wenngleich dieser es verdiente. Ich weiß nicht, wie man dazu kommt, ein Kind der Shakespeare'schen Zeit sich in Theorien auf-

reiben zu lassen, die erst 180 Jahre später in Beccarias Kopfe reiften — abgesehen davon, dass diese Theorien nur auf den Verbrecher passen, den man gefangen hält in einem sicheren Kerker. Auf den Verbrecher, der eine Krone trägt, lassen sich doch diese Lehren schon durch den Zwang der Verhältnisse nicht anwenden! Ist Einer in meiner Hand, so kann ich mit ihm thun, was ich will, ihn tödten oder zur Einschließung begnadigen; und bei solcher Freiheit der Wahl darf nun allerdings der Abscheu vor dem Blutvergießen entscheiden. Was fange ich aber mit dem Mörder auf dem Throne an, der mir keine andere Möglichkeit lässt, als den raschen Dolchstoß? Er ist ja nicht in meiner Macht: er ist es noch weniger, als der frei im Walde schweifende Räuber, gegen den sich wenigstens die Gensdarmen bewaffnen; noch weniger, als der übers Meer geflohene Dieb, den ich doch publice brandmarken kann, während mir hier der Anzuklagende selbst und die ewige Rücksicht auf Gertruden die Zunge bindet. Und endlich, was sich nothwendig aus der bei ihm vereinigten Machtfülle ergibt, wenn ich ihn nicht tödte, dann wird er, je klarer unsere gegenseitige Stellung wird, desto sicherer den Todesstreich gegen mich führen! Freilich, unsere Kritik räth, eine geheime Verschwörung anzustiften. Sehr wohl; und der Zweck davon? In solchen Fällen gibt man wohl den Empörern den Befehl: um Gotteswillen, dass dem verhassten Scheusal ja kein Haar gekrümmt werde? Und wie, wenn das Geheimnis verrathen wird und Claudius das ganze Nest aushebt; wenn die Sache zum Kampfe führt und der zur Rache Berufene darin umkommt; ja mehr, wenn auch das der Kritik so geheiligte Leben des Mörders in dem Kampfe getroffen wird, und König Claudius unter Schwertstreichen dahinsinkt? Ist er dann weniger todt, und ist der aus hundert anderen blutigen Leichen aufsteigende Dampf und Brodem dem Himmel wohlgefälliger, als der Tod des Einzigen, der wirklich getödtet zu werden verdient hat? Nein.

man muss es aussprechen, unsere Erklärer sind in erbarmungswürdiger Weise unsachlich und weltfremd. Sie missverstehen Beccaria gänzlich; ihre Scheinhumanität darf ihren Stammbaum nicht bis auf seine Humanität zurückführen. Gegen verbrecherische Könige, die im Besitze der Macht sind, kann man nicht wie gegen verbrecherische Diebe verfahren, und wäre Beccaria an Hamlets Seite gewesen, er hätte ihm zugerufen: den Vogel, der in der Luft ist, kannst du nicht in den Käfig sperren, du musst ihn erst niederschießen.

Machen wir nun daraus den Rückschluss auf die inneren seelischen Vorgänge, aus denen der Monolog „Sein oder Nichtsein" hervorwuchs. Wenn wir sehen, dass Hamlet die Herstellung des Beweises nicht nur nicht verzögert, sondern im Gegentheil mit furchtbarer Schnelligkeit beschleunigt; wenn wir ihn also wie subjectiv des Hasses und des Rachegefühls, so objectiv der Gerechtigkeit und der Rachepflicht voll sehen; wenn zu dieser Pflicht sich die andere gesellt, Gertruden der schändlichen Umarmung zu entreißen; wenn die Gerechtigkeit niemand Anderen hat außer ihm, weil jeder andere Richter Gertruden schonungslos preisgeben müsste; wenn sich schließlich dies alles nicht anders erfüllen lässt, als durch Claudius' Tod, und es sich später zeigt, dass Hamlet wirklich einen Menschen, den er für Claudius hielt, tödtet; wenn wir also, sage ich, dies alles sehen und verstehen, welcher sophistische Geist bethörte uns dann bei solch' offenem Spiel, dass wir auf die Insinuation geriethen, dass Hamlet auf Selbstmord sinne, um der ebenso nothwendigen als gerechten und zuletzt auch vollführten, wenngleich irrthümlich an einem Anderen vollführten That zu entlaufen? Abgesehen davon, dass er sich dann überraschend schlecht, ja ganz verzweifelt schlecht ausgedrückt hätte. Der Selbstmordentschluss ist an sich weder gut noch böse, das Denken, die Umstände machen ihn erst dazu — dies lehrt die tägliche Erfahrung. Als der wahnsinnige Ajax sich in sein Schwert stürzte,

handelte er nicht edel; als die römischen Senatoren sich im Bade die Adern öffneten, handelten sie nicht edel; als die epikuräischen Sectirer in Alexandrien, die Sünapotanoumenoi, die Miteinandersterbenden, rosenbekränzt und trunken von Wein, sich nach den Orgien vergifteten, weil ihre Philosophie es so empfahl, da handelten sie wahrhaftig nicht edel. Oder man nehme die uns leider so wohlvertrauten Beispiele, dass ein Schüler aus Angst vor der Prüfung sich den Tod gibt, dass eine Gefallene aus Furcht vor Entdeckung ins Wasser geht, dass ein Verbrecher um der Strafe zu entgehen sich aufhängt, dass ein Soldat in tödtlichem Bangen vor den Schrecken der ersten Schlacht eine Waffe nimmt und sie gegen sich selber richtet — sind diese Selbstmorde edel? Und nun frage man sich ruhigen Blutes, wie es zu qualificieren ist, wenn die Sehnsucht nach dem Tode nichts anderes als bloß eine Flucht vor der Pflicht bedeutet. Ich weiß, wie der Trugschluss und das trügerische Gefühl entstand, als wäre es etwas besonders Edles, einen Mörder am Leben zu lassen und sich selber das Leben zu nehmen. Denn einmal dachte man zu wenig an die objective Pflicht, und andererseits war man zu volltrunken von dem subjectiven Moment, von der erhabenen Erscheinung des Helden. Wir liebten Hamlet so sehr, dass wir meinten, es gebe nichts Kostbareres als sein Leben; wir kannten ihn als so vernünftig und gerecht, dass wir von ihm weder Unsinn noch Ungerechtigkeit erwarteten; wir empfiengen von ihm allem Widerspruch zum Trotz so sehr den Eindruck des höchsten persönlichen Muthes, dass wir den Gedanken, als ob er feige handeln könnte, für Wahnwitz erachteten — und nachdem wir nun einmal auch felsenfest auf die Voraussetzung schwuren, dass er die Wahl zu treffen habe zwischen Rache und Selbstmord, was war natürlicher, als dass wir dann vor dem Selbstmordentschluss in Bewunderung vergiengen? Mein Gott, wenn ich einmal blind anbetend glaube,

dass ein Mensch in allem, was er thut, gut thut, um wie viel eifriger werde ich dann gar seinen Selbstmord für höchst muthig, höchst vernünftig und für das Übermaß edelster Gerechtigkeit erklären. Man denke nur — Selbstmord! Natürlich scheint dies das Schwerste! Aber ebenso natürlich ist es auch, das mich meine blinde Anbetung getäuscht hat und dass mein Urtheil ein falsches gewesen. Denn vor allem wäre dieser Selbstmord heller Unsinn, weil er niemandem nützt, als dem nun von seinem Richter befreiten Mörder; ferner wäre er Verrath an Vater und Mutter, deren heiligste Interessen die Rache und die Befreiung aus schmählicher Ehe verlangen; weiters wäre er Verrath an der Gerechtigkeit, die zu ihrem complexen, den König sowohl wie die Königin umfassenden Werke keinen anderen so tauglichen Richter hat, als den Prinzen; und zuletzt wäre es auch, was bei einem Manne doch für etwas gilt, so sicher ein schwerer Eidbruch, wie es Bruch des Fahneneides ist, wenn der feige Soldat vor der Schlacht an sich selber Hand anlegt — denn Hamlet hat ja dem Geiste Erfüllung der Rachepflicht geschworen! Also Unsinn, Unnatürlichkeit, Ungerechtigkeit und zuletzt auch schwerer Meineid, nur um einen Mörder nicht zu tödten — und solch' einen Selbstmord wollte man bewundern? Nein, daran verschwendet man nicht das edle Wort „edel!" Und wenn also Hamlet frägt, was edler im Gemüth ist, so kann dies nicht ein Schwanken zwischen Edlem und Unedlem, zwischen Pflichterfüllung und unsinniger Pflichtverletzung, zwischen Bestrafung des Claudius und fahnenflüchtigem Selbstmord bedeuten. Das heißt: seine Pflicht gegen Claudius wird Hamlet so gewiss und mit solchem festen Bewusstsein thun, als er sich und anderen treu, edelgesinnt und gerecht ist — dann aber, erst dann werden Complicationen entstehen, da es in Wahrheit edel sein wird, sich in Schmerzen zwischen Sein oder Nichtsein zu entscheiden.

Wir meinen damit die Rücksicht auf Gertruden.

Ewig Gertrude! höre ich spöttisch sagen. Ja wieder das alte ewige Lied, und man weiß gar nicht, wie alt es ist: älter als Hamlet, älter als Shakespeare, älter als Christus und die Bibel und Orestes. Es ist so alt wie der Geist, in dessen Namen ein Geist in diesem Stücke erschien, denn uralt und unausrottbar ist die Zusammengehörigkeit von Mutter und Sohn, und über alles heilig die Rücksicht auf die Schuldig-Unschuldige. In ihr äußert sich der Unterschied zwischen dem Mann, dem Gertrude alles geopfert hat, und dem Unglücklichen, dem sie alles geraubt hat: zwischen Claudius und Hamlet. Was bedeutet im Kampfe um Sein oder Nichtsein Gertrudens Wohl und Wehe dem Claudius? Seht, wie er einer Mutter den herrlichen Sohn raubt und ihn nicht in ein Kloster, nicht in ein Gefängnis, nein, wie er ihn sofort zur Hinrichtung nach England sendet — und später erzählt er dem Laërtes, dass er den Prinzen um der Mutter willen bis zu dieser Stunde geschont! Hamlet aber fühlt wirklich vollauf, was die Schuldigkeit gegen die arme schlotterichte Königin gebietet. Ist es denn ein gar so einfach Werk, den Mann seiner Mutter zu tödten? Erklären sich solche Dinge nicht schon aus den Gefühlen eines Kindes heraus? Müssen wir immer nur Druckerschwärze statt entseelter Leichen und blutiger Thränen sehen, und tonlose Worte lesen, statt auf die Verzweiflung einer Hekuba zu horchen, wenn ihr das Theuerste vom Theuersten ermordet worden? Wenn irgend etwas, so glauben wir gerade den Umstand nachgewiesen zu haben, dass Hamlet allem und allen gegenüber frei ist von jeder Sentimentalität, und darum wird auch Gertrudens erster Schmerz ihn mit Empörung erfüllen, nicht mit Mitleid. Aber der folgende Augenblick, da er den Grund seiner That offenbaren und von Mund zu Mund die Schreckenskunde gehen wird, dass die Witwe den Mörder ihres Mannes geheiratet hat; der Augenblick, da sie selbst

öffentlich als Gattenmörderin dasteht und nun wirklich ein Schrei aus ihrer Brust hervorbricht, der des Himmels glühende Augen thau'n machen muss und Götter Mitleid fühlen: das ist ja der Augenblick, um den es sich handelt! Und zwar geht es nicht etwa um überzarte moralische Empfindlichkeiten, sondern um greifbare furchtbare Realitäten. Man suche doch in der Geschichte, ob je die offenkundige Tödtung eines Königs folgenlos vorübergieng. Es muss etwas geschehen, im Falle der Maria Stuart und des Bothwell ist etwas geschehen, und zwar wird es sich, je nachdem Hamlet spricht oder schweigt, an seiner Mutter oder an ihm selber wiederholen. Vom Volke verflucht, entthront und entehrt, in den Kerker geworfen und vor Gericht hingeschleppt wird die Mutter, wenn er redet, wird er selbst, wenn er sich Stillschweigen auflegt. Was also thun in solchem Augenblick: reden oder schweigen, sich wehren oder sich nicht wehren, sich waffnen und Widerstand leisten dem wüthend hereinbrechenden Geschick, oder resignierend seine Pfeil' und Schleudern erdulden? Und um keinen Gedanken zurückzuhalten: welche Instanz der Welt wagt es zuversichtlich zu entscheiden, was hier edler im Gemüth ist? Soll der Sohn die Mutter Mörderin nennen lassen? soll er, rein von Schuld, im Besitze von Vertheidigungsmitteln, und mit einem Herzen, dem die Mannesehre theuer ist, auf jeden Rettungsversuch verzichten, und selbst als Mörder gebrandmarkt werden für ewige Zeiten? Zweifelt nicht, Hamlet wird und muss die Strafe an Claudius vollziehen, aber was dann? ist die Frage — und nun wird es Licht, und nun ist es klar: in dem Monolog, bei dem wir stehen, gibt Hamlet die Antwort.

Und wie einzig schön! Welche Vertretung Himmels auf Erden, welche einfache, allen Herzen vertraute Sittlichkeit, die die beiden Spären umschlingt! Der tragische Conflict, in dem wir den von fernher gekommenen Geist gesehen,

wir erkennen ihn wieder, denn nun ergreift er auch den Menschen, den Sohn seines Herzens, den Erben seines Grams, seiner Gerechtigkeit und Liebe. Nur ist er jetzt noch schärfer, noch persönlicher, ja man darf sagen tragischer geworden, dieser tragische Conflict. Denn dem Sohne selbst war von Gertruden nicht so Verrath der Liebe geschehen, wie dem Vater; der Sohn hatte zwischen sich selbst und der Mutter zu wählen, und nicht wie der Geist, zwischen Gattin und Sohn; und endlich konnte der Geist die Entscheidung auf fremde Schultern überwälzen — doch wem übergibt Hamlet Entscheidung und Urtheil? Die Kritik schweigt, statt zu antworten? Das begreif' ich.

Doch weiter. Sprechen wir ganz hausbacken und immer nur aus der Situation heraus — und wahrhaftig, das Räthsel auch dieses Monologs wird sich enträthseln. Claudius ist getödtet — Gertrude fällt in Ohnmacht — der ganze Hof schreit Mord, Mord, — und Hamlet steht da und weiß nicht, was er thun soll. Wir haben nun soeben gesehen, welches die erste und nächste Frage ist, die auf ihn einstürmt: Was thun, und das heißt bei ihm, welches ist das edlere Thun? Schweigen, alles erdulden, als Mörder verurtheilt werden — oder reden, sich des Lebens und der Mannesehre wehren, die Mutter Mörderin nennen lassen? Es ist eine schwere Frage, eine Lebensfrage; viele lösen sie in Tagen und Stunden nicht, kaum einer in Minuten und Secunden. Aber eines ist gewiss und tausendfache Erfahrung bestätigt es zu jeglicher Zeit, nämlich, dass selbst in minder verzweifelten Fällen mit Naturgewalt der Aufschrei auf die Lippen sich drängt: lieber sterben, als in der Qual solcher Wahl sich verzehren! Und siehe da, genau dasselbe ruft Hamlet — denn alle Phrasen, alle der Natur solcher Erregungsmomente nicht angemessenen Weitläufigkeiten verschmähend, entladet sich gleich nach der Frage, die den Unglücklichen wie eine Zange umfasst, das angesammelte Schmerzgefühl in dem einen mächtigen Schluss: Sterben

— lieber sterben, als hier sich entscheiden! Und der Schauspieler wird begreifen, was dieser Augenblick von ihm verlangt. Hier ist kein Sinnen, keine durch Nachdenken unterbrochene Rede — hier ist nichts, als das der Natur abgelauschte Leben und Athmen der Verzweiflung. Eine jähe, kurze, rasch abbrechende Wehklage, erscheint dieses schreckliche Wort, das noch nichts als Gefühl ist, und schwüles Schweigen folgt wieder seinem plötzlichen Ausbruch. Aber wie die Erde die Wolken emporsendet in die Luft und dann durstig zurückfordert ihren Inhalt, so fängt das Ohr das schmerzgeborene Wort wieder auf und gibt es der Sehnsucht zu eigen — denn ach, Sterben ist Rettung, Befreiung und Friede. In concentriertem Ausdruck des Gefühls wie der Gedanken, in Vermeidung lyrisch-breiter Wortschwelgerei hat hier Shakespeare das Außerordentlichste geleistet, doch in der Tiefe rauscht der mächtigste Quell auf. Wie sich die Seele mit der Todessehnsucht volltrinkt, wie der müde, todwunde Geist beklommen hinabtaucht in die unbestimmten Vorstellungen vom Nichtsein! Wie wird es thun, wenn wir nicht mehr sind, wie malen wir es uns am besten in unseren Gedanken? Niemand weiß dies zu sagen; kein Mund gibt von jenen Geheimnissen Kunde, die das Geheimnis sind der ewigen Offenbarung und die kein Ohr von Fleisch und Blut begreift. Es erscheinen noch Geister aus dem Grabe, aber kein Wanderer kehrt aus dem unentdeckten Lande ins irdische Leben zurück, um uns in einer Sprache, die die unsrige wäre, das Räthsel des Todes zu erklären — und nichts bleibt uns, als die ferne, ferne Ahnung, die das Unbekannte am Bekannten messend, sich den Mangel alles Lebensgefühls, die Abwesenheit aller Lebensbethätigungen vorzustellen abmüht. Daliegen und schlafen und nichts weiter. Alles wird aufhören, nichts weiter. Regungslos daliegen in süßem, festem Schlaf, ja ohne Regung, ohne Bewegung, ohne Verlangen, ohne Schmerz — nichts weiter.

Wie soll ich dies begreifen? Ich weiß es nicht; ich habe für all' das Unbegreifliche keinen anderen Ausdruck, als den einen: Nichts weiter! Und gar nichts wird mir mehr weh thun, nein, gar nichts. Ach, ein Ziel aufs innigste zu wünschen. Die Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geschicks werden vorbei sein, vorbei die See von Plagen; das Duldenmüssen und das Kämpfenmüssen, das Sichopfern und das Andere opfern, das Fressen und sich fressen lassen, der Anblick von Hoffnungstrümmern und geschändeten Thronen, von entehrten Müttern und klagender Liebe, von herrschendem Verrath und zur Ohnmacht verurtheilter Größe, dieser ungeheure Pesthaufen, den man mit dem Namen Leben umfängt und der das Herz mit Schauderqualen anfüllt — dies alles, alles wird vorbei sein und ich soll endlich ausruhen in Frieden. Ach, ein Ziel, aufs innigste zu wünschen! Ach, wenn es doch sicher so wäre, dass nichts weiter sein wird, als fester, endloser traumloser Schlaf. Ja, nicht einmal träumen . . . Denn träumen,

. . . . . Ja, da liegt 's:
Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen,
Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt,
Das zwingt uns, still zu steh'n. Dies ist die Rücksicht,
Die Elend lässt zu hohen Jahren kommen.

Denn wo, wo ist Rettung und Frieden, wenn sogar der Tod lügt, wenn er nicht hält, was er verspricht, wenn er, ja auch er nur Schein ist und der Schmerz des Geistes kein Ende hat mit dem Erlöschen des Athems? O Leben, gibst du keinen mehr frei, der dir einmal gehört hat, und sendest uns deine Erinnerungsbilder nach, und deine Schrecken und neue fremde Schrecken warten unser im Jenseits? Und wie wir durch unsere Körper ewige Gefangene des Grabes sind, so bleiben wir durch unsere Seelen die ewigen Gefangenen des Bewusstseins?

. . . . Dies ist Hamlets größter, tiefsinnigster, leidensvollster Gesang. Einfach und schier kunstlos, in schöner, reiner Gliederung steigt er, ein Ausdruck natürlicher Gefühle, aus der Betrachtung realer Verhältnisse und unabänderlicher Pflichten empor. Und zwar ist er aus einem doppelten Grunde heimatsberechtigt in dieser Tragödie. Mit der tiefsinnigen Frage nach dem Träumen im Tode reift er organisch aus dem Leitmotiv von Schein und Wahrheit heraus, wie die Traube aus der Rebe, auf der sie gewachsen; und statt bloß stillstehende Betrachtung, statt ein fremder Wanderer aus philosophischen Landen zu sein, zeigt er uns den Prinzen am Scheidewege und gibt die dramatische Formulierung des tragischen Conflictes des Helden — denn was dann, was dann, ist die Frage. Aber auch noch in einer dritten Beziehung mögen wir diesen Monolog bewundern, denn er besitzt das Ebenmaß krystallinischer Gebilde. Man hat ihn schrecklich missverstanden. „Die Pfeil' und Schleudern des wüthenden Geschicks erdulden" hält man für eine Explication zum Sein, und „Sich waffnend gegen eine See von Plagen durch Widerstand sie enden", für eine Explication zum Nichtsein. Doch dies ist falsch; vielmehr ist Beides zusammen, das Erdulden und das Widerstehen, eine einzige Explication, und die Phrase:

> . . . . die Pfeil' und Schleudern
> Des wüthenden Geschicks erdulden, oder
> Sich waffnend wider eine See von Leiden,
> Durch Widerstand sie enden —

diese ganze Phrase expliciert das Sein. Sie ist sprachlich zusammengebunden durch dieselbe Hauptfrage, was edler im Gemüth ist; logisch gebunden, weil sie den Contrast zwischen Duldung und Widerstand hart zusammenhält; der objectiven Wahrheit gemäß gebunden, weil mit diesen beiden Verhaltungsformen der Kreis der Möglichkeiten, wie man einem Angriff entgegenstehen kann, völlig

erschöpft ist; und gebunden endlich auch in dem höchsten, dem philosophischen Sinne: denn Erdulden und Widerstehen, Unthätigkeit und That, Wehrlosigkeit und Wehrhaftigkeit, Kampf und Resignation, andere opfern und sich opfern — das alles ist Sein, das sind in Wahrheit die beiden großen Principien und Formen des Lebens. Die weiteren Verse aber:

> . . . . . Sterben — schlafen —
> Nichts weiter! — und zu wissen, dass ein Schlaf
> Das Herzweh und die tausend Stöße endet,
> Die uns'res Fleisches Erbtheil — 's ist ein Ziel,
> Auf's innigste zu wünschen. Sterben — schlafen —
> Schlafen! Vielleicht auch träumen! — Ja da liegt's:
> Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen.
> Wenn wir den Drang des Ird'schen abgeschüttelt —

diese Verse sind die Explication zum Nichtsein. Denn wahrlich, der ewige Frieden und der ruhelose Geist, Schlaf und Traum, Bewusstlosigkeit und Bewusstsein, Schmerzlosigkeit und Schmerzen, Fortdauer und Ende, Lethe und Nirwana, schauderhaftes Etwas und glückseliges Nichts, das sind die beiden tiefverhüllten Möglichkeiten des Grabes; und Shakespeares Verse explicieren diese Möglichkeiten mit einer solchen Kraft, einer solchen Vollständigkeit, einer solchen Empfindung der Schrecken, vor denen wir fliehen, und der namenlosen Schrecken, zu denen wir hinfliehen,

> . . . . . dass wir Narren der Natur
> So furchtbarlich uns schütteln mit Gedanken,
> Die uns're Seele nicht erreichen kann.

. . . . Und nun eine letzte Bemerkung. Was verlangt man von einer Erklärung — oder vielmehr, was soll man von ihr verlangen und was muss sie leisten? Ich meine, dass es nicht Aufgabe des Erklärers ist, philosophisch oder schön oder witzig oder geistreich zu sein, sondern dass

man sich auch in Dingen der Kunst gewöhnen muss, zwischen richtiger und falscher Erklärung zu unterscheiden. Ist dieses nun richtig — und es ist richtig — und ist es das Kennzeichen der richtigen Auffassung, dass sie mit dem einfachen, ungesuchten Wortsinn im Einklang steht, aus den gegebenen Verhältnissen fließt, der Natur der handelnden Person entspricht und dem Charakter des Gedichtes als eines im Ganzen wie in den kleinsten Theilen wohlgeordneten Kunstwerkes gerecht wird — dann ist die Erklärung, die wir hier geben, die richtige. Wo blieben die Schwierigkeiten, die dieser Monolog bisher verursacht hat? Sie sind nicht verschwunden, nein, sie waren überhaupt nicht vorhanden. Wo blieben die in Quarta gelernten primitiven Interpretationsregeln, die sonst immer zum Succurs herbei mussten? Wir haben ihrer entrathen, und wenn man sie just anwenden will, so werden sie uns recht geben und die Mühe nicht täuschen. Denn es ist nicht wahr, dass es in diesem Stücke solche Absurditäten gibt, wie, dass Leben soviel heißt, als sich nicht wehren, Sterben soviel, als sich wehren; dass Warten ‚bis die Bitternisse selber aufhören, den Claudius tödten heißt, und dass es Selbstmord ist, wenn der Mensch denselben Bitternissen thatkräftig entgegentritt, nicht etwa um sich, sondern um ihnen ein Ende zu bereiten. Es ist nicht wahr, dass wir auf jene Rabulistik angewiesen sind, welche allen guten Geistern der Sprache, ihren einfachen Regeln, sowie ihrer festen Logik zum Hohn zu beweisen suchte, dass ich mich gegen mich selbst bewaffne, wenn ich mich gegen die von außen kommenden Plagen waffne; dass ich ihnen im Widerstand entgegentrete, indem ich mich vor ihnen im Grabe verberge, und dass es eins und dasselbe ist, ob ich sage, dass sie durch mich gebrochen und beendigt sind, oder ob ich sage, ach, ihr unwiderstehlichen Schrecken der Welt, ich weiche euch, ihr treibt mich zum Tode. Ganz, ganz unnöthig sind diese unerhörten Künste, die die unbeug-

same Männlichkeit der Sprache zu einem falschen Weibe herabwürdigen, das sich jedweder Zumuthung willenlos hingibt! Was fiel uns ein, dem größten Dichter Krankheiten zuzumuthen, deren sich der elendeste Geselle, der je die Feder geführt hat, bis in den Grund seiner Seele hinein hätte schämen müssen? Shakespeare bedankt sich dafür, dass man sagt, dass man seinem wilden Naturgenie hie und da einen sprachlichen oder logischen Gallimathias verzeihen dürfe; unsere wohlwollende Nachsicht hat er nicht nöthig.

XIV. Ophelia.

Also Selbstmordgedanken — und um den beiden Lauschern Hamlets Gemüthszustand zu offenbaren und zugleich uns zu zeigen, dass der Prinz durch nichts, auch durch die Liebe nicht, auf seiner strengen Bahn beirrt wird, um dieses doppelten Zweckes willen gibt uns nun Shakespeare die Unterredung mit Ophelia.

Es ist aber eine arge Verkennung wie der Thatsachen und des Wortsinns, so auch der Forderungen der dichterischen Composition, wenn man hier von einer Verstoßung der Ophelia redet. Ja eher wäre Hamlet der Verstoßene zu nennen, da Ophelia es war, die sich immer auffallender zurückgezogen hat und jetzt durch Zurückstellung seiner Gaben das völlige Reißen des Bandes herbeiführt. Und warum auch sollte er sie verstoßen? Wo findet er an ihr Verbrechen und Sünde? Man darf nicht vergessen, dass Shakespeares Menschen die Thatsachen und die Charaktere ebenso genau betrachten und analysieren, wie wir alle im Leben es thun; und dass dem Hamlet Neigung, Organ und besondere Fähigkeit zur Beurtheilung anderer nicht fehlte, das steht doch außer Zweifel. Worin also hätte sich Ophelia so an ihm versündigt, dass eine Verstoßung gerechtfertigt wäre? Sie zweifelte an ihm; aber jedes wohlberathene junge

Mädchen muss zweifeln, wenn sich ihr ein Purpurgeborner nähert; das ist ein Theil ihrer Tugend und eine Bürgschaft ihrer Ehre, dass sie nicht zu sehr der eiteln Macht ihrer Schönheit vertraut; und wenn sie solchermaßen mit ihrem Vertrauen auf Versicherungen und Schwüre spart, dann wird der Liebende, wie die tägliche Erfahrung beweist, ihr die Zweifel auszureden suchen, aber sie sicherlich nicht verstoßen. Allein noch mehr; nicht nur hat Laërtes der Schwester so wunderschön als wahr die Gefahren offenbart, von denen die jugendliche Schönheit bedroht ist, und nicht nur liegt es für Hamlet auf der Hand, dass Ophelia auf Befehl ihres Vaters sich von ihm zurückzieht — so sagt er es ihr selber, dass seine Liebe nicht ihrer Tugend, sondern ihrer Schönheit galt und dass sie ihm darum nicht hätte glauben dürfen. Warum also sie verstoßen?

Ihr entsagen, sich von ihr losreißen — das ist etwas anderes, und auf dieser Basis können wir allerdings mit der landläufigen kritischen Meinung verhandeln. Und da hört man nun sagen, dass sich Hamlet frei macht, weil er nicht lieben darf. Gerade heraus gesagt ist aber dieses „Nicht dürfen" in Beziehung auf einen würdigen Gegenstand und auf ein edles Gefühl ein Ausdruck von so schädlicher Ungenauigkeit, dass er die Verwirrung bis zum Unsinn steigert. Wir haben hier nicht etwa die elementare Natur der Liebe im Auge — obzwar es, nebenbei bemerkt, gar nicht so thöricht ist, als man in den höheren Töchterschulen glaubt, den Wind zu fragen, warum er wehe, die Sterne, warum sie leuchten, und die Liebe, warum sie liebe, und obzwar es dem Poëten nicht übel ansteht, wenn er das sogenannte Elementare um die Quellen, aus denen es geflossen ist, befragt. Nein, wir lassen diese Frage nach der natürlichen Genesis der Liebe bei Seite, und rechnen bloß mit der Thatsache, dass Hamlet — zu irgend einem Zeitpunkte — Ophelia liebt. Und posito nun, Liebe wäre eine Art Spannungszustand, den es möglich wäre

vermittelst der Motoren von Recht und Unrecht, Verboten und Erlaubt, verschiedenartig zwischen Höhepunkt und Nullpunkt zu regulieren: so ist doch nicht einzusehen, warum plötzlich Hamlets Neigung zu einer verbotenen sollte geworden sein, die ein rechtlicher Mann die Verpflichtung hätte, aus seinem Herzen zu reißen. Gehören denn seine Schwüre einer anderen? Ist Ophelia Braut oder Frau, so dass Hamlet bloß die Rolle zufiele eines Verführers? Ist sie lasterhaft und die Liebe zu ihr Schande? Verlangt sie Verrath von ihm, hegt sie Eigennutz und Ehrgeiz, ist sie innerlich kalt und ihre Liebe das Tändeln eines eiteln Wesens? Ist ihr nicht Hamlet in Wahrheit wie der höchste, so der einzige Mann, der Einzige, der Abgott ihrer Seele? Warum also sie nicht lieben dürfen? Die Wahrheit ist, dass man diesem sinnlosen Wort den Abschied geben muss, dass Hamlet lieben darf, ja dass diese Liebe zwischen einem großgesinnten Mann und einem hold bescheidenen Weibe so sehr das Reinste ist, was dem verarmten Lande von seiner früheren Reinheit noch zurückblieb, dass selbst der Himmel um dieses einen Paares willen Schonung üben müsste, wollte er die Verderbnis ringsumher zerstören. Unmöglich das Gefühl der Liebe kann es also sein, was dem Hamlet verboten scheinen könnte, und ist es nicht dies, so bleibt nur noch das Glück und der Vollgenuss dieser Liebe, den sein Verstand oder sein Gewissen als unerlaubt zu bezeichnen vermöchte. Und so verhält es sich in der That. Da in seinem Herzen der Streit um Sein oder Nichtsein tobt, werden die Würfel auch um die Zukunft seiner Liebe geworfen. Hier die Pflicht, die die Rache an Claudius verlangt, hier in dem der Mutter drohenden Geschick für einen Sohn der Antrieb zum Selbstmord — und angesichts dieses heiligen Zwanges entsagt Hamlet dem Gedanken an persönliches Glück: und nichts anderes sagt er in der großen Scene mit Ophelien. Er sagt ihr: Ja ich liebe dich, aber hei-

raten kann ich dich nicht, denn nicht an's Sein, sondern an's Nichtsein muss ich denken. Nicht für mich ist das Brautbett, das jenen Altero-Egoismus, jenes Recht gebiert, welches keine anderen Götter neben sich duldet — das Recht, das Heiligste hintanzusetzen für den Einen, die Eine. Um deinetwillen am Leben bleiben, die Mutter, die mich geboren hat, der Schande preisgeben und ermorden — ich kann es nicht. Ich habe keine Rechte für mich, nur Pflichten gegen andere. Aber o, sage darum nicht, dass ich dich nicht liebe — dem Mann im Paradiese war von dem Apfel zu essen nicht erlaubt, doch das liebende Verlangen wollte und konnte kein Gott ihm verbieten.

Adam kämpfte mit sich und verlor; Tantalus verschmachtete, weil ein Stärkerer es wollte. Hamlet aber, tragischer als Beide, kämpft wie Adam und hat Theil an des Tantalus Qual, und hatte sich, sein eigener Gott, freiwillig, um seiner Pflicht willen, zu Kampf und Entbehrung verurtheilt. Solch' ein Sieg ist tragisch und verlangt die höchste moralische Kraft; man nennt ihn Selbstüberwindung.

Hamlet liebt also und darf es; aber noch mehr, er muss lieben, und zwar, weil die dringendste Forderung der dichterischen Composition es erheischt. Das wäre mir ein schöner Dichter, der dem Helden den schwersten aller Entschlüsse, den Selbstmordentschluss, gar so leicht macht! Nein, Shakespeare versteht sich besser auf sein Handwerk. Er füllt den Menschen mit Tragik, sowie das Luftschiff gefüllt wird. In jedem Augenblick gießt er einen neuen Strom in ihn, ihn von seinem Platz hinwegzureißen, und in jedem Augenblick fängt sich ein neues, starkes Tau in den Ring, damit es gegen die wilde Flugkraft das Beharren erzwinge, bis — bis eben alle Stricke reißen. Sterben — wohl; aber ist nicht dieses Leben lebenswert durch Ophelia? Überall verworfenes Unkraut — wohl; aber siehst

du nicht die holde Ophelia? Treubruch und Verrath und Weibereitelkeit — o wie wahr! aber auf welcher Seite steht Ophelia? Und ach, der Gedanke an sich selbst, an das eigene süße, geliebte Glück, von dem man einst geträumt hat! Die Vergangenheit, der Vater, schläft im Grabe, die Gegenwart, die Mutter, ist Schande — aber gibt es nicht noch eine lichtvolle Zukunft, und steht sie nicht vor dir leise dämmernd, schamhaft zitternd, ihrer Werdezeit, dem Augenblick der Empfängnis und Geburt entgegenbangend, eingeschlossen in der Gestalt der holden Ophelia? Ach, wie wenig weiß unser kritisches Zeitalter von der tiefsinnigen Symbolik und von der Nothwendigkeit der Liebe bei Shakespeare!

Nur ist nicht zu vergessen, dass die Liebe nicht immer girrt. Mag Uhlands entsagender Sänger in sanfter Schwermuth bei der Sterne bleichem Scheine entwandeln — Hamlets Entsagung ist Flammenerscheinung, Sturm und Blitz. Alle Tiefen des Gefühls wie der Einsicht sind hier geöffnet, die beiden Strömungen stauen sich in jedem Augenblick, vermischen sich und toben in ungeheuren Stürzen. Und Ophelia ist fassungslos; der Donner spricht zu ihr und sie versteht ihn nicht. Sie, die die Tochter ist, die dem greisen Lear gefehlt hat, sie, die sich dem alten, stolzen Manne an die Brust geworfen hätte, um ihr blondes Haupt ruhen zu lassen an seinem weißen, und ihn durch Küsse verstummen zu machen, damit er nicht erst frage nach ihrer Liebe — sie leidet jetzt, wie Lear auf der Haide. Oder glaubt ihr, nur das sei Schmerz, was das brausende Ungewitter überwüthet, und die angstvoll stumme Creatur kenne keine Qualen?

Ihre kurzen Antworten zeigen die Geradheit ihres arglosen Wesens und wie sich nacheinander immer größeres Entsetzen ihrer bemeistert. Ihr Verständnis ist schon bei Hamlets erster Frage zu Ende. Frage eine Jungfrau, ob

sie tugendhaft ist, und eine Welt liegt zwischen euch beiden; du gehst sicher mit der Kraft der Erfahrung deinen Weg, ihr aber brechen die Knie zusammen und sie folgt dir nicht auf dem fremden, schmalen Seile über den Abgrund; verwundet, bestürzt, verwirrt, verliert sie den Halt, und nimmt deine Worte, ohne nach dem Sinn, den du ihnen geben wolltest, zu fragen. Gerade wo Hamlet den tiefen Grund seiner Liebe bloslegt, ruft Ophelia thränenüberströmt, dass er sie also betrogen, und gerade da seine Liebe am klarsten und rührendsten sich zeigt, vergeht sie schier in fassungslosem Schreck und vermuthet einen Ausbruch des Wahnsinns. Ist es denn aber für uns, denen alle Voraussetzungen bekannt sind, wirklich so unverständlich, was Hamlet ihr sagte? Warum mangelt dem Claudius nicht das Verständnis? Für Opheliens Auge ragen aus der Brandung die letzten Schlussglieder langer Gedankenreihen gleich zerrissenen Klippen hervor, der König aber sieht den Zusammenhang in der verborgenen Tiefe. Hamlet wehrt sich gegen die Beschuldigung, dass seine Liebe keine wahre Liebe gewesen, und die Ursachen seiner Tragik lebendig im Herzen tragend, zeichnet er gleich Hogarth mit wenigen gewaltigen Linien Einst und Jetzt, Jung und Alt, Mann und Weib, Körper und Seele, Schönheit und Tugend — alle Erscheinungsformen der Liebe. Was weiß Ophelia von Liebe? O Liebe, die du einst ein Kind des Himmels warst, du bist heute zum Verderben geworden. Schlecht und entartet, wie Dänemarks entheiligter Thron, sucht heute die Liebe den Körper, nicht die Seele, die Schönheit, nicht die Tugend, den Schein, nicht die Wahrheit. Bei den Jungen ist die Schönheit, bei den Alten die Eitelkeit die schreckliche Kupplerin, der Mann wie Weib unterliegt, die die Tugend ermordet und Schwüre falsch wie Spielereide macht. Das Weib fällt dem Mann in die Arme, der ihre Eitelkeit kitzelt, der Mann taumelt dem Weibe zu Füßen, dessen Schönheit ihn lockt. Sieh' Hekuba, deren Weichen von Weh erschöpft sind —

— sie gibt sich dir preis, wenn du sie schön nennst, und hast du auch Mördermuth in dir, drauf los! das alte Weib macht dich zum König. Wir sind ausgemachte Schurken, alle, Männer wie Frauen, und Tugend hat bei uns keinen Anwert; die Besten von uns behalten einen Geschmack von unserem alten Stamm, und selbst mich, was trieb mich zu deinen Füßen! Du hättest mir nicht glauben sollen, ich liebte dich nicht . . .

Wer will, mag mit Ophelia rechten, dass sie diese Sprache nicht versteht, diese wilde Wahrheit, die ihrer Erfahrung fremd ist, diese furchtbar verwundende Säure des Gedankens sowohl wie des Ausdrucks — und doch hat ihr Hamlet nur gesagt, dass seine Liebe von anderer, besserer Art, als die der Anderen. Und nun sie schluchzend ausruft, dass er sie betrogen, da fasst er sie, presst sie an sich und fleht: Geh' in ein Kloster! Ob ich auch nicht dein sein kann, zweifle nicht an mir. Keiner wird dich so lieben wie ich, trau keinem anderen. Du Keusche, du Reine, bleibe mir treu — vergiss mich nicht, Ophelia. — Krause Worte, wildes Gewoge dazu; die Motive der Entsagung, die Absicht, die Geliebte zu trösten, Beurtheilung seiner selbst und Urtheil über andere — alles auf einmal wirkend, wie hundert Springbrunnen, die ein einziger Druck in Thätigkeit versetzt; und das alles mit Bitterkeit getränkt und aufgeregt und finster — denn wisst ihr auch, was das heißt, entsagen, und unter welchen Krämpfen sich die Entsagung eines Mannes vollzieht? Weine nicht, du verlierst nicht viel an mir. Auch ich bin vom Stamme Adams, der das Paradies nicht verdiente. Ich liebte dich nicht, wie ich sollte, und that überhaupt nichts von dem, was ich sollte, und glaubst du es nicht, so blick hin: Gertrude buhlt und Claudius lebt. Nein, du verlierst nichts, und das ersehnte Glück, dem du nachweinst, ist kein Glück. Ach, das Blut, das in Liebe entbrannt ist, drängt zu Umarmung und Verbindung und träumt davon, als von aller

Wonnen Krone und Schluss — und das Ende ist das Entschwinden dieser theueren Reize, das Erlöschen all' der heißen Glut und das Gebären von Kindern, die deine Hüften durch Weh erschöpfen, dich alt und mager und schlottricht machen werden und nur geboren sein werden, um das von uns verlassene Geschäft wieder aufzunehmen: schlecht zu sein und unsre eingeborne Verderbtheit, unser Elend, unsere Träume, unsere Enttäuschungen weiter fortzupflanzen von Geschlecht zu Geschlechtern. Heiraten — gebären — geboren werden — ist dies Glück? Einst klang dies paradox, doch nun bestätigt es die Zeit; blick auf mich und auf Dänemarks Thron hin. Nein, im Glück der Liebe ist überhaupt nichts, um mich am Leben zu halten, und du, Ophelia, bleibe keusch wie Eis, rein wie Schnee — rette deine jungfräuliche Tugend in ein Kloster . . .

In diesem Augenblick bewegt sich die Tapete und Ophelia sagt erbleichend eine Unwahrheit. „Wo ist dein Vater?" „Zu Hause." Doch vergebens, Hamlet lässt sich nicht täuschen. Ah, Lauscher — um zu erfahren, was mich krank macht! Nein, nein, ihr Herren, nicht Liebe; nicht Liebesgram noch Heiratsgedanken sind meine Schmerzen; ich heirate nicht. Und beleuchtet noch vom grellen Widerschein dieses Zorns folgen Worte, mit denen er Ophelien für ewig an sich reißt. Hört ihr 's, ihr Lauscher, ich liebe sie und doch werdet ihr meiner nicht ledig. Ich entsage und bin frei; ich liebe und thue doch meine Pflicht. Und sie, sie ist auch ohne Heirat mein und darf keinem andern gehören. Ophelia, geh' in ein Kloster. Fluch dir, wenn du meiner je vergissest; sei so keusch wie Eis, so rein wie Schnee, man wird sagen, du bist Hamlets Eigenthum gewesen . . .

Doch er besinnt sich. Übrigens — thu, was du willst. Heirate, oder heirate nicht, es ist mir alles eins. Thor, der ich bin, meine Gedanken an deine Treue zu hängen! Ein

Weib und Treue! Deine Schwüre, die mich einst beglückten, dein Weinen und Händeringen, das mir soeben das Herz schwer gemacht — kenne ich denn nicht diese Äußerlichkeiten?

Himmel und Erde!
Muss ich gedenken? Hieng sie doch an ihm,
Als stieg' das Wachsthum ihrer Lust mit dem,
Was ihre Kost war. Und doch, in einem Mond —
Lasst mich's nicht denken — Schwachheit, dein Name
ist Weib! —
Ein kurzer Mond; bevor die Schuhe noch verbraucht.
Womit sie meines Vaters Leiche folgte,
Wie Niobe, ganz Thränen —

Schwachheit, dein Nam' ist Weib! — Und davoneilend gewahrt er wieder die Tapete, deren Anblick ihm einen neuen Zusammenhang klar macht. — Ich dir trauen? ich von dir Treue und Opfer verlangen? Dein Vater Maschine des Königs; du Maschine deines Vaters, um in das Herz meines Geheimnisses zu dringen; du schmerzheuchelnd, trippelnd, lispelnd, Gesichter schneidend zum Verderben deines Geliebten; du mit den unbeständigen Gefühlen und der gemalten Naivetät; du Weib wie alle anderen Weiber, wie Gertrude — du willst, ich soll dich heiraten? Nein, das Weib hat über mich und meine Pflicht keine Macht; ich werde sterben, wie ich bin, und der mich die Schrecken des Weibes und die Verbrechen der Ehe kennen gelehrt hat, auch Claudius soll nicht das Leben behalten . . . .

Hamlet stürzt fort und lässt Ophelia allein, doch im Davoneilen vernimmt er den Ausbruch ihres Schmerzes.

Und wenn die Götter selbst sie da gesehn,
Der erste Ausbruch ihres Schreies hätte
Des Himmels glüh'nde Augen thau'n gemacht
Und Götter Mitleid fühlen.

Ist denn das Lesen eine fremde Kunst geworden in kritischen Landen? Man lese doch, was Ophelia an Hamlet gesehen, was sie an ihm geliebt und wessen Verlust sie beklagt! Was Purpur, Krone und Reize eiteln Scheins!

Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter: ganz, ganz hin!
Die edle hochgebietende Vernunft
Misstönend wie verstimmte Glocken jetzt;
Dies hohe Bild, die Züge blühn'der Jugend
Durch Schwärmerei zerrüttet —

Dies alles an einem Manne sehen und ihn lieben, das ist wahre Liebe, und hat ein Weib für so Großes den Blick, so verdient sie auch Liebe. Die Scene begann mit dem Zweifel, ob des Prinzen Gefühle, und schloss mit dem Zweifel, ob Opheliens Gefühle rein und wahr sind — und ach, sie sind Beide keusch wie Eis, rein wie Schnee, und entgiengen doch nicht der Verleumdung.

XV. Polonius.

Es folgen nun theils offen liegende, theils leicht verschleierte Handlungselemente, die übersehen zu haben unverzeihliche Sünde ist; denn indem sie uns die Charakterschuld des Polonius erschließen, bereiten sie auch die Construction vor von Hamlets Schuld und Sühne.

Noch schluchzt Ophelia, als bereits Claudius in ihrer Gegenwart und von ihr gehört, zum erstenmal von der Verschickung Hamlets nach England redet. Und nun, hier die Tochter händeringend, voll brennenden Leids, dort Claudius, das neue Unheil verkündend — und der Vater hat für die eigene Tochter kein Wort, keinen Blick, und vervollständigt den Plan des Mörders, indem er ausruft:

„schickt ihn nach England, oder schließt ihn irgendwo nach eurer Weisheit ein.“ Was ist dies nun für ein Vater?

Dies will nun sorgfältig untersucht sein. Zuvor aber ein Wort an den Darsteller des Polonius. Es ist ein störender Irrthum und zeigt von geringer Kenntnis der Menschen und Dinge, wenn man sich diesen Greis als süßliche, tänzelnde karrikirte Verächtlichkeit vorstellt. Schicket ihn mit diesen Attributen auf die Bühne hinaus, und ich weiß nicht, wie uns dann der Schwung gelingen soll aus unserer eigenen Empfindung in die seiner Kinder; weder verstehe ich dann ihre unendliche Liebe zu einem solchen Geschöpf, noch werde ich mitfühlen in ihrem Schmerz und Ophelias milderen, Laertes' tobenderen Wahnsinn begreifen — denn wie erbarmungsvoll und innig die Kindesliebe auch ist, gegen die sichtbare Abscheulichkeit kann sie nicht blind sein. Schon um dieser Beiden willen darf also Polonius nicht ins Narrengewand gekleidet werden, und namentlich was in seinem Wesen schlecht und verderblich ist, muss nicht rücksichtslos auf die Oberfläche gemalt sein. Der Künstler muss eben seinen Gestalten Tiefe geben, und kann er dies nicht, so ist er kein Künstler. Doch jenes ist nur die eine Rücksicht; die andere ist, dass Polonius an einem Hof lebt und ein vornehmes Amt hat. An Höfen wird eine Schrulle verziehen, doch niemals der Mangel äußerer Würde; wie der Ton, so ist auch die Bewegung vornehm und gedämpft; wie die Wahrheit, so tritt auch die Schmeichelei nicht mit derben, nackten Gliedern in den Saal, sondern sucht nach einem gefälligen Schleier für ihre Blöße. Übrigens ist es nicht einmal wahr, dass Polonius ein Schmeichler ist; ich bitte mir zu sagen, woraus man dies folgert; ja sogar wenn er ein und dasselbe Ding für Kameel und Walfisch und Wiesel erklärt, thut er es nicht wie der alberne Osrik, der zu allem Ja sagt, sondern weil man mit einem für krank

Gehaltenen nicht über Kleinigkeiten streitet. Der deutschen Kritik ist er aber nicht nur der lächerliche, sondern auch der heuchlerische, der saubere Polonius, ein Duckmäuser und Schleicher. Armer Schleicher, dessen Witz jedes Kind durchschaut, armer Duckmäuser, der nichts für sich verlangt und pro nihilo in den Tod rennt! Und insbesondere weiß ich nicht, wo er heuchelt. Die Liebelei gefällt ihm nicht und er befiehlt trotz möglichem Fürstenzorn den sofortigen Bruch an; er hat einen anderen Geschmack als der Prinz und legt sich keinen Zwang auf; er hält ihn für wahnsinnig und macht daraus vor ihm kein Geheimnis; er ist um ihn besorgt und auch diese Sorge ist wahrlich nicht erheuchelt. Er ist nicht böswillig; Laertes verschwört sich mit dem König, Polonius aber dient ihm, und zwar glaubt er, wie die Dinge stehen, nicht gegen, sondern umgekehrt für das Wohl des kranken Prinzen zu dienen. Er ist nicht egoistisch; denn wenn er sich ins Zeug legte, als seiner Tochter eine Prinzenkrone in Aussicht stand, so erlischt doch nicht sein Eifer, nachdem ihre Hoffnung geschwunden. Und auch sonst ist noch kein Anlass zu unversöhnlichem Tadel sichtbar geworden. Es gibt Väter, die den Vaternamen bloß um des Augenblickes willen tragen, da ihre blinde Begierde die Frucht schuf — doch Polonius gehört nicht zu ihnen. Er ist keiner jener Höflinge des schrecklichen „L'état c'est moi", die ihr eigen Fleisch und Blut ins verbuhlte Bett lockten, wenn nur eine Krone auf die Entehrung herabsah; nein, er zittert für die Ehre seiner Tochter. Wahr ist freilich, dass er dann das Verbot gegen diese Liebe zurücknahm und Ophelien sozusagen mit eigener Hand zum Wiedersehen mit Hamlet führte; aber da er dies that, hat er bereits in Hamlets Wahnsinn einen Beweis für die Echtheit dieser Liebe zu sehen gemeint, und hat sich bereits auch die Zustimmung des königlichen Paares zur Vereinigung der Liebenden gefunden — und man wird es doch wohl einem Vater nicht verübeln, wenn er sein Kind

gut zu verheiraten trachtet Endlich aber macht uns auch das Lauschen hinter der Tapete nicht zu Rigoristen. Es sind schon ärgere Dinge geschehen, und dann lauscht der Eine nicht wie der Andere. So z. B. horchte an Polonius' Seite ein misstrauischer Mörder, der mit eigenen Augen sehen und prüfen wollte, bevor er mit dem Dolche zustieß — und Polonius horchte bloß hochbeglückten Herzens und flüsterte wahrscheinlich hinter der Tapete dem König ins Ohr: Ihr werdet sehen, Großmächtigster, es ist nur Liebe zu meinem Kind und in fünf Minuten wird unser Prinz wieder gesund sein . . .

Soweit also kann ich kein testimonium inhonestatis unterschreiben. Wie äußerlich kein Hanswurst, so ist Polonius innerlich kein Schurke. Versetzet ihn an einen glücklichen und tugendhaften Hof, dessen Sonne nur das Gute, das in den Menschen ist, hervorlockt und der ihre schlechten Triebe weder befruchtet noch braucht, und ihr werdet den nicht allzuklugen, nicht allzudummen, etwas übereifrigen Greis sehen, nicht Stoff vielleicht zur Hochachtung, doch noch lange nicht Stoff zur Verachtung. Ja selbst Cassius, wenn er menschlich fühlt, wird ihm dann seine Dienerstellung verzeihen und in der Selbstlosigkeit, mit welcher er dient, eine Art Tugend, eine nicht unschöne Vasallentreue gewahren — denn nichts ist an sich böse, sowie nichts an sich gut ist. Wie nun aber in der verderblichen Atmosphäre, die von dem neuen Herrscher ausströmt, alle Dinge entarten und erkranken, so verkehrt sich auch diese Gesinnung des Polonius in Charakterschuld und Verderben, und zwar bildet eben die Scene nach der Entsagung des Hamlet den Wendepunkt, da seine Dienerpflicht in Knechtssinn, seine Treue gegen den König in Untreue gegen sich selbst sich verwandelt.

Zurück also wiederum zu dieser merkwürdigen Scene, die eines der wichtigsten Kettenglieder der Handlung bedeutet. Alle Hoffnungen und Träume, kurz zuvor noch gehegt, sind

zusammengebrochen und vernichtet. Auf alles, was Hamlet gesagt, gibt nun Claudius in tiefster Verstörung die Antwort; er ist der einzige, der die finstere, von Blitzen zerrissene Wolke jener Reden verstand, und an seinem Gesicht haften nun unsere angstvoll fragenden Blicke: sag' an, was der Prinz damit meinte .... Und nun, Hamlet sagte drohend, nein, ich heirate nicht — Claudius sagt verstört, nein, dies ist Wahnsinn nicht; Hamlet sagte, die Hand wie zum Schwur aufhebend, Einer muss sterben — Claudius antwortet schwer athmend, bleich, lange Pausen zwischen Wort und Wort, einer muss mir fort aus den Augen. Ein Kind, wenn es in diesem Augenblick hinsieht, wird zittern und fühlen, dass Hamlets Aufgeregtheit und Claudius' Verstörung mit einander verkettet sind und dass nicht Liebe diese Kette geflochten — und ach, Ophelia ist solch' ein tiefahnendes Kind! Es ist mir unbegreiflich, wie man in dieser Scene an sie, die Nächstbetheiligte, vergessen kann. Ist es natürlich, dass die Geliebte in einem entfernten Winkel, in stummem Schmerz versunken, viele Minuten lang gleich einem Haubenstock Wache stehen soll, während in Gehörweite Dinge gesprochen werden, die noch schrecklicher sind, als alles, was sie bisher erlebt hat? Und noch mehr, kommen die Hauptpersonen zu dem Zweck auf die Bühne heraus, um uns in einem wichtigen Augenblick, — „da irgend ein nothwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist" — ihre stummen Empfindungen minutenlang bis ins Detail auszumalen? Nein, wenn Ophelia auf der Bühne steht, so hat sie, auch wenn sie schweigt, theilzunehmen und mitzuhandeln, und zwar wird ihre Action, trotzdem sie schweigt, nicht nur Reflex der fremden Handlung sein, sondern auch die Anderen zum Handeln bewegen. Sie sieht und hört den Claudius, sein bleiches Gesicht, den Schweiß auf seiner Stirne, seine hastigen, abgerissenen Worte, und spürt, dass neue Gefahr da ist — doch wie er nun endlich der Kehle das Wort „Er soll nach England" abringt, da

macht sie lautlos, mit bebenden Lippen, die Hand nur heftig vorstreckend, einen einzigen kurzen raschen Schritt, und... Ja, und das ist ihre Antwort, — sonst nichts. Es ist eine Antwort von unendlicher Kraft. Aller Jammer der Liebe ist in ihr und alles Grauen vor dem ungewissen Dunkel. Wenn jemand wahnsinnig ist, schickt man ihn nach England? Wenn jemand nicht wahnsinnig ist, wie es du es sagst, schickt man ihn nach England? Also Verbannung — für ewig entschwunden?

Und kommt er nicht mehr zurück?
Und kommt er nicht mehr zurück?

Horchet nur gut mit der ganzen Seele hin, und ihr werdet den Grund und den Inhalt dieses schrecklichen Stummseins begreifen.

Nun bitten wir sehr, sich nach der nothwendigen Wirkung dieses Entsetzens zu fragen. Hier steht Claudius, hier Polonius, und jedem der beiden wird es wohl dasjenige, was ihm am nächsten ist, ins Bewusstsein zurückbringen. Dem Claudius muss es sagen, dass sein Beschluss Bestürzung erregen wird und dass man Gründe suchen muss, ihn zu beschönigen; dem Polonius aber ruft es Anderes, Heiligeres ins Gedächtnis. Er sieht doch, wie sein Kind leidet, und zwar leidet es nicht nur um den eigenen Verlust, sondern losgelöst von jedem selbstischen Gefühl um das Schicksal desjenigeu, dem auch Polonius Liebe schenken müsste, wenn anders Treue ist in seinem Herzen. Ist doch Hamlet der Sohn derjenigen, der Polonius dient, ist er doch Erbe des herrlichen Mannes, der dem Polonius dreißig Jahre lang ein gütiger König gewesen. Was ist die Treue, die mit dem Tode des Herrn erlischt und nicht mitfühlt mit dem würdigen Kinde; was ist sie, wenn sie an dem Grunde nicht festhält, dem sie entwuchs, und sich heute da morgen dort, in der Fremde, in Dienst gibt? Ein unsicheres, kaltes Licht, dem es einerlei ist, welche Hand es entzündet, das ist Treue, die nicht Grund hat noch Gründe. Darum vorwärts, alter, treuer Mann, und thu, was der Augenblick

fordert. Gib der Tochter, die der Schrecken gelähmt hat, das Leben zurück und hindere die Verbannung des Prinzen. Sage, dass du noch immer nur an Liebeswahnsinn glaubst, und dass es keine bessere Heilkraft gibt, als die Nähe der Geliebten. Sage, wenn der König nicht an Wahnsinn glaubt, dass dann wichtiger Grund sein muss zu Hamlets schrecklich verändertem Wesen. Gib zu bedenken, dass man diesen Grund beseitigen muss, und dass nicht einzusehen ist, wie die Reise ins Ausland dies vermöchte. Fühle, dass das Glück deines Kindes selbst diese Vorstellungen verlangt; denn ob wiedergenesen oder überhaupt nicht krank, wenn Hamlet nur bleibt, wird ja Ophelia vielleicht doch noch an seiner Seite im Brautkranz erscheinen. Vorwärts also, Vater! vorwärts, treuer Mann! Hilf ihnen! denke, fühle, rathe!

Und was geschieht? Es geschieht, dass Polonius von alledem — nichts thut!

Er sieht nicht die Tochter, er erschrickt nicht mit ihr, er denkt nicht an Hamlet; er sieht nur den König, er sorgt nur mit ihm, er theilt nur seine Erregung. Ein kurzer, schwacher Anlauf, an den Zustand des Prinzen zu denken — ein rascher, mechanischer Blick, der die heranschwankende Ophelia wieder ins Schweigen zurückstößt — und schon jagen die Gedanken wie dressierte Pferde wieder im Dienstesinteresse daher, und schon haben sie unter ihren Hufen Opheliens letzte Hoffnung zertreten. Will man wissen, was den Polonius sie doch noch anzusprechen bewog? Es war, weil er sie nicht mehr übersehen konnte, weil sie, seine Rede unterbrechend, wieder rasch vorgetreten war, und sie war vorgetreten, um an seine Worte anknüpfend zu sagen: Ach, es klang nicht wie Liebe, der König sagt es ja — und er ist nicht wahnsinnig und die Reise nicht nöthig . . . . Doch er versteht nicht diesen letzten Flügelschlag verblutender Liebe, und ob sie wartet und zittert und bebt, sie vernimmt schließlich nur die Worte: Verbannt ihn, oder sperrt ihn ein . . .

Ophelia ist die letzte, die die Bühne verlässt. Sie thut es händeringend, in tiefster Verzweiflung. Sie war in dieser Scene zwischen Liebe und Hass gestellt, und was der Hass begann, hat diese fühllose Liebe vollendet; ja nicht einmal das einzig Tröstliche, der Gedanke, dass Hamlet vielleicht doch nicht wahnsinnig ist, kam aus dem Munde der Liebe. Vielleicht fühlt jetzt Ophelia, wie recht Hamlet hatte, als er kurz vorher seinerseits den Polonius abzuschließen anrieth. Der Vater hat kein Erbarmen gezeigt, die Treue hat ihren Herrn gewechselt. Es geschah unbewusst, nicht böswillig, o gewiss! aber es geschah — und so auffällig ist nun das ganze an sich, so sprechend auch Opheliens Geberde, dass der bestürzte Zuschauer verwundert frägt: ja wie war denn dieser plötzliche Umschlag nur möglich?

Und siehe, der Vorhang fällt — der Dichter lässt uns Raum, diesen „nothwendigen Punkt" der Tragödie zu erwägen. Das Wesen des Polonius erscheint plötzlich in dunkle Schleier gehüllt; aber auf dem Meere, wenn es Nacht ist, sieht der nach rückwärts gewendete Blick leuchtende Furchen, sichere Spuren des Weges, und das Schweigen wird dröhnende Sprache. Jetzt wird klar, dass das Schweigen eines Mannes so lebendig ist, wie die Rede, und dass es, um mit Lessing zu sprechen, ein schön verborgener Plan war, der im Anfange des Stückes die Zunge des Polonius in Bann hielt. Denn dieser alte Mann, dieses Hausmöbel des königlichen Palastes, dessen Eigensinn man verzeiht, dessen Redseligkeit man toleriert, das den Majestäten ins Wort fällt und in allem ungefragt seine eigene Meinung abgibt; dieser bewegliche, unvermeidliche, in alles seine Nase steckende alte Herr hat sich ja bei ganz merkwürdigen Gelegenheiten stille verhalten! Da statt des Hamlet ein Anderer Mitkönig wurde, schwieg er; da eine schändlich hastige Hochzeit vor sich gieng, schwieg er, da dem Claudius die Todtentrauer des Sohnes zu lang wurde,

schwieg er. Und er schwieg noch weiter; in seinem Herzen setzte sich das tiefe, empfindungslose Schweigen fest und nicht Verständnis noch Mitgefühl regte sich darin mehr für Hamlet. Daher das Unbegreifliche, dass ihm des Prinzen Veränderung unbegreiflich vorkam; daher das Unglaubliche, dass die allgemeine Gewitterangst ihn verschonte und aus seinem fühllosen Schlaf nicht erweckte. Die allgemeine Angst, — denn in Shakespeares Dramen, die nicht bloß aus den gesprochenen Worten, sondern aus dem ganzen Blocke der Thatsachen, Verhältnisse und Menschen bestehen, da befestigt sich das Gesehene und Geschehene zwischen Scene und Scene in den Geistern. Ja ein allgemeines nervöses Bangen durchzitterte den dänischen Hof und alle Zungen fragten scheu, was kommt morgen? Jeder fand einen Causalnexus zwischen der Herrschaft des Einen und der wilden Bitterkeit des Andern heraus und jedermanns Verstand errieth einen Bruchtheil der Wahrheit. Rosenkranz und Güldenstern sagten, es ist wegen des Throns, Gertrude seufzte; ach die rasche Heirat, Claudius verbarg seine Unsicherheit nicht mehr und sagte, nicht Wahnsinn, aber fort mit ihm, er will mich ermorden. Und siehe da, jeder dieser Bruchtheile schloss ja eigentlich noch etwas in sich: das Zugeständnis, dass etwas geschehen war, um darüber wahnsinnig zu werden, dass Thronerschleichung, Entehrung oder irgend ein drittes Furchtbares geschehen war, das zur Zeit noch geheim blieb, und dass der Prinz also in Wahrheit schwer heimgesucht worden. Bei der Offenkundigkeit der Stimmungen und Thatsachen konnte keine dieser Combinationen dem argusäugigen Hofe entgehen und es gehört keine ungewöhnliche Vorstellungsgabe dazu, sich zu sagen, wie man prüfte und erwog, annahm und verwarf, und sich schließlich in die Ohren raunte, dass Wahnsinn vielleicht zuviel sei, dass sich aber denn doch ein unerhörter Scandal, ein schreckliches Unrecht ereignet habe . . . . Und nun, gegenüber so sehr in die Augen fallender Situation und

inmitten sovieler sehender Menschen bleibt Polonius der einzige empfindungslos, stumpf und blind, und träumt auch nicht, dass Hamlet Grund haben könnte zur Klage! Was also ist dieser einzige schier unsinnige Optimist, und verkörpert er das Verbrechen, den Wahnsinn oder die Dummheit?

Unsere Antwort ist: er verkörpert die unfreie, entwürdigende, zum Selbstverrath führende Blindheit. Seht ihm nur gut ins Gesicht, das bereits den hipokratischen Zug trägt, bevor der Tod es verändert! Seht die vornehm leise Neigung des weißen Hauptes, das gespannt auf den Herrn gerichtete Auge, das Ohr, das voller Durst die vom Thron kommende Rede trinkt, den Mund, der sich in glücklichen Augenblicken zu vertraulicher, holperiger Scherzhaftigkeit öffnet, die constante Gewohnheit, alles im Lichte des Thrones zu sehen, den Drang, die Hast, die fliegende Eile, die große Energie in der Betreibung der Zwecke eines anderen — mit zarten, zarten Lettern, die nur bei greller Beleuchtung leserlich sind, zeichnet dies alles dem Polonius auf die Stirne das Mal: du bist ein vornehmer Diener, ausgestattet mit jenem höchsten Stolze, den es für eine Dienerseele gibt, dem Stolze der unkäuflichen Selbstlosigkeit, aber auch ausgestattet mit dem unwürdigen, verbrecherischen Defecte der Leute dieses Standes, dem Verzichte auf eigenes Urtheil.

Ja, seid versichert, bester Herr,
Ich halt' auf meine Pflicht wie meine Seele:
Erst meinem Gott, dann meinem gnäd'gen König!

Kennt ihr das Wort nicht? Millionen und Millionen starben auf der Wahlstatt mit diesem heißen Glaubensbekenntnis auf den Lippen dahin: es ist der tausendjährige Schlachtruf des Royalismus, der den Menschen einen Fanatismus von demselben Hitzegrad eingab, wie der religiöse. Polonius aber, dieser heute ich weiß nicht warum so unver-

standene Greis, ist das Summum dieser Selbstenteignung. Wie zu so manchem anderen Hamlet'schen Motiv, so ist auch hier der Kreisabschluss, das Ergänzungsbild im König Lear zu finden. Auch Graf Kent ist ein Vertreter der Königstreue — und doch! Er ist der freie, scharfe, umsichtige Mann, der seinen König, für den er sein Herzblut vergießt, der Controle unterwirft, zum Recht mahnt, ob des Unrechts unerschrocken anklagt; Polonius dagegen ist von Gesinnung Royalist, von Charakter aber durchaus nur Diener. Ein Himmelreich, eine großartige geistige Revolution liegt zwischen den Beiden, zwichen dem frei in sich selbst beruhenden englischen Mann, der mit der Vasallenpflicht auch die höchste Pflicht gegen sich selbst übt, und dem Leibeigenen des königlichen Gedankens, dem würdelosen Mann, der sich mit seinem eigenen Ich, seinem Willen, seiner Ehre, seinem Verstand, völlig zu Füßen des Thrones hinstreut, einerlei, wer und was dieser Mann auf dem Throne ist. In der ungeheuren Shakespeare'schen Lebensgallerie gehört Polonius in die Abtheilung der Sclaven. Dort neben der Römertreue, die die Römergröße nicht überleben kann, neben den Narren, die mit ihren unglücklichen Herren weinen, neben den Tubals, die die Verbrechen und die Leiden ihrer Gebieter theilen, neben dem grausigen Thersites, der in die Zügel schäumt und seinen Hass über die ganze Welt ausgießt, neben den stupiden Egyptern, die das Frauenzimmer ob ihrer Entmannung verhöhnt, neben den anderen, die im Genusse des Augenblicks die Fessel nicht spüren, neben Pandarus, der freiwillig die schmutzigen Amusements des Hofes besorgt — dort steht auch als Vertreter der zahlreichsten und in Wahrheit unsterblichen Sclavengattung der greise Polonius: der freiwillige, würdestolze, vornehme Knecht, das Königseigenthum, der Mann, der dem eigenen Denken entsagt hat. Man täuscht sich, wenn man glaubt, dass sich seine Gesinnung seit dem Tode des früheren Königs geändert; aber um ihn herum

ist es anders, ist's gespenstische Nacht geworden, und blind in solch' neuer Situation, erfährt und beweist er die Verderblichkeit des Princips, das als höchstes sein ganzes Leben beherrschte. Zweifelt nicht daran, er war auch dem früheren König ergeben; aber als dann Gertrude allein blieb und wieder heiraten wollte, da sagte Polonius: Le roi l' a dit, und als nun Claudius den Purpur ergriff, galt das Le roi l' a dit auch von seinen Befehlen. Denn das Denken ist völlig beim König und unser Theil ist Gehorsam — ein blinder Gehorsam, der nicht frägt, eine Ergebenheit mit Haut und Haaren, bis in die letzte Faser hinab, ein unbedingtes Aufgehen, ein leidenschaftliches, extatisches, sozusagen wollüstig sich vollziehendes Hinopfern der eigenen Persönlichkeit, der physischen wie der geistigen, für den König. O, hierin beruht sein höchster Stolz und die unbemakelte Ehre seines Schildes! O, hierin ist er nicht zu ändern, hört er nichts und will er nichts hören! Nimm ihm den Glauben an seinen Gebieter und das Dasein hat für ihn keinen Zweck mehr — der Himmel ist entgöttert, die Sonne zu Eis, der Glaube zum Betrüger geworden. Doch wer denkt an solche lächerliche Dinge? Fort damit! Geschwätz! Verbrechen ist jeder Zweifel! Er ist nutzlose Zeitvergeudung, die dich von deiner Pflicht abzieht!

Mein Fürst und gnäd'ge Frau, hier zu erörtern,
Was Majestät ist, was Ergebenheit,
Warum Tag Tag, Nacht Nacht, die Zeit die Zeit:
Das hieße, Nacht und Tag und Zeit verschwenden.

Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an deinem König nicht!

Denn was den Purpur trägt, ist rein — der König thut niemals, hat niemals Unrecht . . .

Begreift man nun den Umfang und die nothwendigen Folgen dieses Knechtssinns? Und begreift man die freie Größe des Dichters? 43 Jahre, nachdem die Gestalt des Polonius zum erstenmale über die Bretter gieng, wurde Lord Strafford hingerichtet; acht Jahre später wurde Karl I. enthauptet; nach weiteren 39 Jahren verjagte man Jakob I.; und 1769 war es, dass Junius in seinem ersten Briefe an den Drucker des Public Advertiser schrieb: „Im Herzen und Sinn eines Engländers ist Loyalität eine verständige Zuneigung zu dem Wächter über das Gesetz. Vorurtheile und Leidenschaft haben diese Ergebenheit bisweilen zu einem verbrecherischen Grade gesteigert; und was auch Fremde denken mögen, wir wissen, dass Engländer ebensosehr in einem missverstandenen Eifer für einzelne Personen und Familien, als nur immer in der Vertheidigung dessen, was sie für ihr Höchstes und Theuerstes hielten, gefehlt haben." Und weiter schrieb Junius: „Straflosigkeit ist ein seltsames Vorrecht für die königliche Würde und schließt keineswegs die Möglichkeit aus, Strafe zu verdienen ... Ich meinestheils bin weit davon entfernt zu meinen, dass der König kein Unrecht thun könne, weit davon entfernt, im Widerspruch mit dem wohlbegründeten Zeugnis der Wahrheit durch die Formelsprache mich abschrecken oder täuschen zu lassen."

Es war ein Engländer, der den Polonius auf die Bühne gestellt hat. Zu erörtern, was Majestät, was Ergebenheit ist, das wäre Zeitvergeudung? Erörtere es nur, sonst wird es dein Tod sein! Wodurch ist denn dieser Claudius deiner Kritik so unnahbar geworden? Welches Stück von seiner Majestät blendet dich so, dass dein Auge für all' die tausend Zeichen ringsum keinen Sinn hat? Ist es sein geborenes Recht an den Thron? Keineswegs; sieh' auf Hamlet, er ist der legitime Erbe. Ist es männliches Verdienst? Keineswegs; denke an den jungen, an den alten Hamlet, höre auf die Stimme deiner Tochter, die dir zur Mahnung ausruft:

O welch' ein edler Geist!
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muster,
Das Merkziel der Betrachter —
Voll edler hochgebietender Vernunft!

Ja ist es überhaupt Anhänglichkeit an Claudius? Nein. Vor sechs Wochen noch hattest du Augen nur für einen anderen König und für einen anderen Prinzen, und Claudius, der arme, im Winkel stehende Claudius, dem man Gesichter zog, war für dich Luft. Was also hob ihn plötzlich so himmelhoch über den Richterstuhl deiner Kritik hinaus und verpflichtete deine Augen, nicht zu sehen, deine Ohren, nicht zu hören, dein Urtheil, seiner freien Prüfung zu entsagen? Was ist denn geschen? Nichts — nichts als dass dieser Mann heute einige Abzeichen trägt, die vorher ihm nicht gehörten, dass er die todten und unbeseelten, die wehrlosen äußerlichen Insignien des Königthums trägt, die nichts thun, nichts sagen, die sich nicht vertheidigen können, selbst wenn man sie dem verbrecherischesten Lumpen und Räuber in Besitz gibt. Und darum also entwürdigst du dich zum stumpfsinnigen Sclaven! Um des Kleides willen, das nur dann herrlich und verehrungswürdig ist, wenn die wahre Majestät des heldischen Mannes vorhanden ist, um es durch seine Berührung zu heiligen! Merke es, niedriger, sclavischer Geist, nicht die Krone krönt den König, sondern der König die Krone.

Es gibt eine wahre und eine Scheinmajestät. Unter der Herrschaft der wahren ist es möglich, sich über die Wurzel der Ergebenheit eines Hofmannes zu täuschen; unter der Herrschaft der Scheinmajestät aber halten die Fetzen seiner Scheinwürde nicht mehr und die Creatur wird kenntlich bis in ihr innerstes Herz hinein. Da gilt kein Kunstgriff, da gilt kein Schein; Sclavengeist, hat er

schon keine Zunge, spricht mit wundervollen Stimmen, und dröhnt es in alle Welt hinaus: Polonius ist nicht ritterlicher Vasalle, nicht vornehm, nicht frei, er ist der Bediente des Königs. Und noch mehr — denn das Uebel frißt den ganzen Menschen an — sein Götzendienst macht ihn auch treulos; treulos gegen den Prinzen, treulos gegen Ophelien, treulos gegen sich selbst.

Dies über Alles: sei dir selber treu,
Und darauf folgt, sowie die Nacht dem Tage,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen!

Hast du Natur in dir, so leid' es nicht;
Lass Dän'marks königliches Bett kein Lager
Für Blutschand' und verruchte Wollust sein!

Den Herrn, der dein, und dessen Wahl erprobt,
Mit eh'rnen Haken klammr' ihn an dein Herz,
Und härte deine Hand nicht durch Begrüßung
Von jenem neugeheckten Bruder!

Ihr wisset ja, gewitzigt, helles Volk,
Mit Krümmungen und mit verstecktem Angriff
Durch einen Umweg auf den Weg zu kommen:
Und so könnt ihr, wie ihr schon Anweisung
Und Rath ertheiltet, euren Herrn erforschen.

Wie stünd' auch der,
Den eines Sohnes Schmerz, der Mutter Schande,
Die Pflicht der Treue und der Tochter Unglück,
Antriebe der Vernunft und des Geblüts —
Den nichts erweckt?

Du wärest träger, als das feiste Kraut,
Das ruhig Wurzel treibt an Lethes Bord,
Erwachtest du nicht hier —

Doch er erwacht nicht. Ein freier Mann hätte von Anbeginn um seiner Ehre willen nicht mitgethan; ein

kluger Mann hätte sich noch rechtzeitig zurückgezogen — die hündische Ergebenheit des Polonius aber kennt keinen Halt und so bleibt er auch nach dem Schauspiel beim König. Man bedenke, welch' ein ungeheuerliches Schauspiel dies war: sein Thema wochenalter Gesprächstoff des Hofes, sein Anfang faustdicke Anspielung, sein Höhepunkt allgemeines Entsetzen, offene Anklage, wüthender Donner und Sturm — und Polonius ist ahnungslos, taub und blind, denn der König hat niemals Unrecht . . .

Und so ist er denn rettungslos verloren.

Rettungslos. Denn was für Vorstellungen hat man eigentlich von Claudius? Merkt man denn nicht, dass er den alten Thoren umbringen muss, wenn Hamlet ihn nicht tödtet? Lauf mit deinem Uriasbefehl, du alter, dummer Knecht, lauf hin; komm zurück und erzähle nur, was du Schönes von Ehebruch, Flüchen und Geistervisionen dort gehört hast; betheuere nur bei allen Heiligen, dass du von alledem nichts glaubest noch begreifest — und was meinst du, dein Abgott dort mit dem Engelsgemüthe wird dir glauben? Erkundige dich nur bei Richard, du alberner, würdestolzer Thor, und bei Macbeth und den anderen Meistern des Handwerks! Doch nein, es bleibt dir zum Nachdenken keine Zeit; ehe du den letzten Schwur zu Ende gebracht hast, wird dein Mörder-König dich zur Vorsicht ermorden.

Schwachheit, dein Name ist Weib; Mord, dein Name ist Claudius; Königs-Götzendienst, treulos und blind, seit Shakespeare seinen Hamlet gedichtet, verdienst du den Namen Polonius.

. . . Und in alledem handelt es sich um mehr, als um den politischen Charakter eines Menschen; der ganze Mensch, der ganze Charakter steht auf der Bühne und erkrankt rettungslos durch das Verhältnis zum König. Und die Moral davon? Vollständiger als der Dekalog ist diese Shakespeare'sche Moral, die rationalistische Moral, die

Gewissensmoral. Sowie die magische Helle, die dort jenseits der Abendschatten den Himmel erfüllt, das Dasein der Sonne bezeichnet, so schwebt über dem Fall Polonius in durchsichtiger Klarheit ein Gebot von demselben herrlichen Ursprung, wie jenes, das der höchste Genius einst von dem Berge Sinai verkündet:

Sapere aude! Wage es, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen, wage es frei zu sein! Sei Mann, sei frei und treu, und unbeirrt vom purpurnen und goldenen Scheine. Nicht fremder Größe, sondern der eigenen Würde, dem Glück deines Kindes, dem misshandelten Recht gehöre dein eifriger Dienst. Fordert ein Gekrönter Anderes von dir, so sage, dass die Majestät, die das Unrecht will, ihren Charakter verwirkt und zum hohlen Schein wird, der über dich keine Macht hat. Frei sei und ehrliebend und treu — sapere aude!

Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln!

XVI. Licht.

Ich übergehe nun die Schauspielscene, denn sie versteht sich von selbst. Genug daran, dass nicht nur die Kunst ihre Pflicht gethan hat, sondern auch Hamlet. Denn gewiss, seine gerechte Leidenschaftlichkeit, seine glutvolle Action während des vorgeführten Stücks, seine grauenhaften Witze, unverschleierten Hinweise und blutigen Commentare, seine Augen, seine Wuth, sein Lachen und Fragen und blutdürstiges Höhnen — das Alles wirkte im höchsten Maße mit zu dem Erfolge. Das Stück ist für Claudius eine Folter, doch die größere Folter ist für ihn Hamlet. Wäre nicht Hamlet, so könnte der Mörder doch noch seine

Fassung bewahren, dass er wenigstens nicht so entsetzt auffahre, wie Macbeth beim Anblick des Banco; allein er fühlt ein brennendes Auge auf sich ruhen, dessen Blick ihn versengt; jede Qual muss er doppelt durchkosten, aus Hamlets Munde sie voraussagen hören und sie lebendig werden sehen auf der Bühne; er will trotzen und sich von Hamlet abwenden, aber mit entsetzlicher Beständigkeit zieht es ihn immer wieder in die Augen des Henkers zu schauen, um zu errathen, wie weit Hamlets Kenntnis von dem Verbrechen reiche — und nun fällt endlich der letzte Schleier zwischen beiden. Notabene, die ganze Scene spielt sich vor den hunderten von Zeugen ab, die von der tödtlichen Feindschaft zwischen Claudius und Hamlet Kenntnis haben; alle diese hunderte von Herren und Frauen verstehen auch die faustdicke Ähnlichkeit zwischen der Königin auf der Bühne und Gertruden, und morgen werden sie es aller Welt erzählen, dass Hamlet ein Stück aufführen ließ, das einer blutigen Verdächtigung des Claudius gleichkam. Der Gedanke daran allein wäre schon Marter genug, um dem König alle Fassung zu benehmen — aber jetzt geschieht noch außerdem etwas Ungeheuerliches und Großes. Denn jetzt schleudert Hamlet auch die letzte dünne Hülle weg und gibt sein Geheimnis preis und gibt sich auch selber preis dem Mörder. Aufspringend tritt er ein paar Schritte vor und ruft dem Claudius die Worte zu von der Mordthat und von der Werbung des Lucianus — und damit ist's heraus! Hamlet weiß alles — der Hof sieht alles — die Welt wird alles erfahren — und von Ohnmacht gefasst, das Auge von Entsetzen umdunkelt, flüchtet Claudius aus dem Schauspiel, das er als Zeitvertreib begrüßt hat, mit dem Auftrage, Hamlets Lust daran zu schärfen.

Zwei merkwürdige Ausrufe begegnen sich nun. Mitten in dem Lärm und Getöse des aufgeregten Hofes, zwischen Schreckensrufen, Flüsterworten, fallenden Stühlen und den Schritten hin- und hereilender Menschen, zwischen alledem

ruft Polonius, vor dem König herlaufend, das ungeheure Wort, das den Gehalt der Situation bis auf den Grund ausschöpft: „Licht! Licht! Licht!“ und ahnt nicht, dass dieses Wort wie der leibhaftige Sturm Gottes über dem Lärm der Menge einherbraust. Und einen Augenblick später, nachdem sich der Saal endlich geleert, stürzt Hamlet auf Horatio mit dem Ruf zu: „O lieber Horatio, ich wette Tausende auf das Wort des Geistes!“

Und nun, wenn ihr ihn noch nicht begreift, überblicket ungetrübten Auges den Zusammenhang aller dieser Dinge:

Ein Geist ist erschienen, der den Hamlet im Namen der Gerechtigkeit zu blutigem Werke beruft; Gerechtigkeit üben ist Sache des Menschen; gerecht ist er nur vermittelst der Vernunft; die Vernunft sagt: richte nicht ohne Beweise; überirdische Beweise fasst nicht der menschliche Verstand; sucht der Verstand, so findet er irdische Beweise; und dass er sie zu finden vermag, zeigt Hamlet mit der Überführung des Claudius. Aber nun geht die Sache noch weiter, ja viel weiter weil über die Regionen des Criminalfalles hinaus. Denn nun wird ja die Thatsache des Mordes selbst auch zu einem Beweis! Nicht mehr wird jetzt Hamlet fragen:

> Bist du ein Geist des Segens, bist ein Kobold?
> Bringst Himmelslüfte oder Dampf der Hölle?
> Ist dein Beginnen boshaft oder liebreich?

Nein; sondern indem sie ihre irdischen Wege gieng, fand die Vernunft auch zu dem Überirdischen den Weg; indem sie ihr Geschäft hier gut verrichtete, ward ihr auch das Wesen des Überirdischen offenbar; indem sie den Mord des Claudius bewies, stellte sie auch den Beweis her, dass es ein Geist des Segens und der Wahrheit, ein liebreicher Geist war, der die Kunde von der Ermordung des alten Königs zu menschlicher Kenntnis brachte. Auch in diese

Sache ist nun Licht gebracht, und jetzt erst, weil er es darf, wettet Hamlet Tausende auf die Worte des Geistes.

Kein Zweifel, Hamlet hat bisher erfüllt, was man von dem Helden eines Dramas erwartet. Mit raschen Schritten, prüfend, entschlossen, kraftvoll, groß im tragischen Leiden, hat er alles gethan, was er sollte. Am reichsten entfaltet, klar für jeden Blick, steht jetzt die prachtvolle Fülle seiner Männlichkeit vor dem Bewunderer. Nie zuvor glich er so sehr dem Racheengel Gottes selber; er ist hinreißend groß und schön; in dem vierfachen Panzer seiner herrlichen Intelligenz, seiner schöpferischen Moral, seiner Energie und seiner selbstvergessenen Aufopferungsfähigkeit und Kühnheit, scheint er gegen jeden Sturm, den das Leben noch bringen mag, gerüstet. Was, so fragen wir, ist ihm noch unmöglich, nachdem er das Dunkel dieses Mordes erhellt hat? Wo gibt es ein Geheimnis, das er nicht enträthseln, einen Schein, den er nicht durchblicken, eine Gefahr, die er nicht besiegen, eine Titanenpflicht, die er nicht über sich nehmen würde? Ja, die Spitze, zu der dieser Adler noch emporsteigen wird, scheint unermesslich hoch über der Erde — und siehe, da kommt jetzt, gerade jetzt ein Augenblick, da die Leidenschaft ihn aus dem Geleise der Vernunft hinausschleudert.

XVII. Hamlets Schuld.

Doch es täuscht der Schein. In Wahrheit hat Hamlet nicht alles das gethan, was seine Pflicht erheischte; in Wahrheit waren es viele Stunden und nicht bloß ein kurzer Augenblick, da er als Sclave seiner Leidenschaft einherschritt. Seine Pflicht war, wenn der Augenblick kam, völlig in Bereitschaft zu sein, und als das Schicksal rief, war er gänzlich unvorbereitet.

Der besonnene Leser wird aber wohl zustimmen, wenn wir vorderhand noch den Gebrauch des Wortes „Schuld“

vermeiden. Denn dieses Wort präoccupiert, und wir wollen nicht präoccupiert sein. Schuld ist ein complicierter, aus der Zusammenfassung vieler Thatsachen, Verhältnisse und rechtlicher wie sittlicher Nothwendigkeiten abgezogener Begriff; es ist in der langen Kette von Prüfungen, Erwägungen und Urtheilen das allerletzte Urtheil, der allerletzte Begriff — und wir stehen jetzt eben nur beim Beginn, bei dem zu beurtheilenden Geschehnis. Sowie auf den ersten Blättern dieses Buches von einem Morde des Claudius, so wollen wir jetzt von einer Schuld des Hamlet nichts wissen, solange uns nicht Alles klar erwiesen ist. Und nun in medias res.

a) „Im Augenblick ist leicht gesagt." — Dreimal, bevor er sich auf den Weg zur Mutter begibt, sagt Hamlet: „Im Augenblick" — das drittemal, wie von einer Vorahnung getrieben, mit einem ganz eigenen, bedeutungsschweren Beisatz, der den Zuschauer auf's tiefste ergreift.

Nun, so will ich zu meiner Mutter kommen, im Augenblick,
Ich komme im Augenblick.
Im Augenblick ist leicht gesagt.

Und siehe, er hat Recht gehabt: in jenem kurzen Augenblick, da er an dem reuevoll zusammengebrochenen König vorübergeht, vollzieht sich — noch wissen wir nicht, ob es Schuld ist — vollzieht sich aber die Wendung in seinem Schicksal.

Der Unglückliche! Jetzt konnte er es thun, bequem, denn Claudius war im Beten, und hätte er's gethan, so wäre Vieles, ja vielleicht Alles wieder gut geworden: aber der Augenblick vergeht ungenützt, und wir sehen, dass sich kein anderer gleich günstiger mehr findet.

Denn dies sehen wir — wir müssen es sehen, mit diesen unseren Augen; und sahen wir es bisher nicht, so wenden wir uns an den denkenden Künstler, damit es uns

künftig auf der Bühne klar vor Augen geführt werde. Die Bühne muss uns zeigen, dass der Urtheilsvollzug früher, im Schauspiel, noch nicht, und später, nach der Gebetsscene, nicht mehr erfolgen kann.

Im Schauspiel, als Claudius entsetzt auffuhr und davonlief, da war er rascher draußen, als Hamlet bei ihm sein konnte. Nebenbei bemerkt gewahren wir jetzt, auf was alles Shakespeare und Hamlet bedacht sind, ohne dass die unsachliche, lebensfremde Blindheit es auch nur ahnte. Denn Hamlet saß ja weit entfernt vom Thron zu Opheliens Füßen, und zwar hatte er, die Einladung der Mutter ausschlagend, absichtlich diesen Platz gewählt — aber er wählte ihn nicht, weil der stärkere Magnet ihn zog, sondern weil man vis à vis den Mörder besser beobachten kann, als wenn man auf den Stufen des Thrones sitzend ihm den Rücken, der keine Augen hat, zuwendet. Darum hatte ja Hamlet auch den Horatio sich einen günstigen Platz wählen geheißen! Und als er dann im entscheidenden Augenblick vorsprang und die Worte vom Tode des Herzogs Gonzago rief, da bildeten die Damen und Herren vom Hofe, die das Parkett des Saales füllten, eine natürliche Barrikade, die sich sofort dem für wahnsinnig Gehaltenen in den Weg geworfen hätte, wenn er Miene machte, mit dem Dolch zum König zu gelangen.

Nach der Gebetscene wieder — nun, man weiß, was nachher geschah. Im Zimmer der Mutter war ja die Gelegenheit wieder äußerst bequem — nur dass es nicht mehr Claudius, sondern ein Anderer, ein Unschuldiger war, der hinter der Tapete lauerte. Und wäre es auch Claudius gewesen — ist es nicht schauerlicher, vor den Augen der eigenen Mutter zu tödten, und den Mann vor ihr zu tödten, den sie über alles liebt, als fern von ihr, da wenigstens ihr Auge von dem unerhörten Anblick verschont bleibt?

Und endlich nach dem Tode des Polonius. da Claudius bereits genau wusste, was ihm drohte! Welcher

Narr bleibt denn mit dem sicheren Verderben ohne Nöthigung allein? Zweimal stand der Mörder noch in unmittelbarer Nähe seines Richters, und einmal — das einzigemal in dem ganzen Stücke! — fasste er dessen Hand; aber beidemale, sowohl bei Ophelias Begräbnis, als auch unmittelbar vor Beginn des Kampfspiels mit ihrem Bruder, hatte Hamlet nicht Schwert noch Dolch bei sich: dort, weil er eben nackt aus Gefangenschaft und Schiffbruch zurückkam, und hier, weil er nach ritterlichem Gebrauch waffenlos auf dem Turnierplatz erschien. Alle übrigenmale aber, da sie noch zusammentrafen, nahm sich Claudius wohl in Acht. So oft er kam, kam er mit Trabanten und Garden; so oft ihrer welche über Auftrag den Saal verlassen mussten, markiert der Text: „einige aus dem Gefolge ab;“ und so oft diese einigen verschwanden, schlossen sich die übrigen desto dichter zusammen, um als lebender Wall die Majestät vor dem Angriff eines für wahnsinnig Gehaltenen zu behüten. Ja wohl, wir müssen das, was sich von selbst versteht, auch zu Gesicht bekommen, nämlich dass Claudius unter bewaffnetem Schutz stand und dass auch Hamlet strenge überwacht wurde.

König:
Wo ist er selber?

Rosenkranz:
Draußen, gnäd'ger Herr,
Bewacht, um euer Belieben abzuwarten.

Das heißt also, um es mit aller Kürze zu sagen, Hamlet konnte an den König nicht mehr an, und wenn er sich nicht ihn aus der Entfernung niederzuschießen entschloss, so hatte er bis zum allerletzten Schluss absolut keine Gelegenheit mehr zum Vollzuge des Urtheils. Dass er aber von diesem bequemen Mittel des Niederschießens keinen Gebrauch machte, das muss man ihm entschuldigen,

denn die Kanonen, wie sie in dem Stück vorkommen, ließen sich nicht gut in der Hand tragen, und die Pistolen wurden erst 60 oder 70 Jahre nach Shakespeares Tode erfunden.

Was beweist nun dies Alles? Es beweist, dass der Dichter mit großartiger Meisterschaft ein System von lauter schönen Nothwendigkeiten construiert hat. Es gibt nur einen einzigen Menschen, den die Gerechtigkeit hier brauchen, einen einzigen, der die Strenge gegen Claudius mit Milde gegen Gertruden vereinigen kann, und dieser Mensch ist Hamlet. Es gibt nur einen einzigen Weg, auf welchem der Prinz von der Ermordung seines Vaters erfahren kann, und dieser einzige Weg ist die Erscheinung des Geistes. Es gibt nur eine einzige Instanz, von welcher der Mensch einen Befehl zum Blutvergießen, sowie überhaupt einen Befehl in Empfang nehmen kann, und diese Instanz ist die eigene Vernunft, das eigene Gewissen des Menschen. Es gibt nur ein einziges Mittel, durch welches der Schuldbeweis gegen Claudius hergestellt werden kann, und dieses Mittel ist, ihm seine That im Spiegel der Kunst zu zeigen. Und endlich gibt es in dem ganzen weiten Bereich des Stückes bloß einen einzigen Augenblick, da Hamlet seine große Pflicht erfüllen kann — und dieser Augenblick geht ungenützt vorüber.

b) Die Reise nach England. — Denken wir nun aber daran, dass Shakespeare soviel als möglich gethan hat, um diesen außerordentlichsten Moment vor dem Ertrinken in den reißenden Strömen der Handlung zu bewahren. Kaum ist Hamlet verschwunden und des Königs letztes kurzes Wort verhallt, so senkt sich abermals der Vorhang — aber nicht, weil ein Scenenwechsel gar so nothwendig wäre, sondern einzig, damit der Zuschauer mit seiner stürmisch aufgeregten Empfindung allein bleibe, die sich jetzt mehr als je auszuwogen dürstet. Und was sagt diese Empfindung?

Für den Kritiker, der da lernen will, bevor er urtheilt, und der das Geheimnis der künstlerischen Wirkung am lebendigen Menschen studieren will, wäre es nun sehr von Vortheil, wenn er das naivste Publicum hierüber befragte. Wir haben es wiederholt gesagt, wir wissen nicht, warum man es verachtet. So ungelehrt und unerfahren es ist — kaum dass es das Großartige ahnt, folgt es blind für alle glänzenden Wolken, mit naiver Sicherheit und in geradestem Zug nur dem Genius. Es ist einfach und herzensgesund, es traut unbedenklich dem Zeugnis der eigenen Augen mehr, als dem verschwommenen Zeugnis Anderer, die sozusagen nicht dabei waren. Niemand kommt ihm an Empfänglichkeit gleich und was es weiß, das weiß es; und darum lacht es, wenn man ihm sagt, dass das ungeheure Unglück eines Sohnes keine Thräne verdient, und ist tief erbittert, wenn man ihm statt dessen eine unmögliche Fühllosigkeit und eine noch unmöglichere Philosophie zur Bewunderung hinstellt. Wenn das Hamlet sein soll, dann lieber fort mit dem Hamlet — so sagt es, denn es ist frei von den hereditären Krankheiten, mit denen die Schule unser Denken belastet, und eben darum kann es unser Lehrer sein in der uns gelehrtem Volke verloren gegangenen Wahrheit und Natürlichkeit der Empfindung. So steigen wir wieder zu jenen verachteten Gallerien empor, wo man seine Gefühle mit hörbar leidenschaftlichen Ausrufen begleitet; wo man den Bühnenvorgang als ein Wirkliches und Persönliches mitlebt und glutvoll die schlichte Wahrheit empfängt, die seine wesentlichste Bedeutung ausmacht; und wo der Beobachter gleichsam auf einer Klinik der Herzensgesundheit sich fühlt und all' die Wirkung lebendig werden sieht, nach der der Dichter in seinen Schöpfungsträumen sich gesehnt hat: athemlose Spannung, da Hamlet hinter dem König steht, wie jedesmal, wenn einem Nichtsahnenden der Tod naht; Unruhe, da der Prinz überlegt, quälende Unruhe, da er so lange überlegt, und die Angst, ob er

nicht bemerkt wird vom Mörder; und endlich mächtiger als Alles eine neue große Angst . . .

Ja, da ist sie schon, auf die dem Dichter soviel ankam und die einzig den Hamlet-Kritikern fernblieb — die den Zuschauer in Fragen und Erinnerungen stürzt, welche ihn dann selbst von Ahnung zu Ahnung bis zum richtigen Verständnisse leiten. Wie heftig unser Schrecken und wie einfach und alltäglich sein Grund, da Hamlet den Claudius verschonend sich wendet! Wie möchten wir den Unglücklichen zurückreißen, aus keinem andern Grunde, als weil uns bangt, dass er doch den Augenblick nicht versäume, trotzdem uns doch niemand prophezeit hat, dass dieses der einzige günstige Augenblick sein wird! Denn wie, sollte Hamlet nicht fühlen, was jedermann fühlt, er allein nicht wissen, was jedem von uns seit der Kindheit Tagen bekannt ist, dass der Augenblick oft Alles ist und dass ein Versäumnis oft furchtbare Opfer gefordert? Doch wie nun das gesteigerte Schreckgefühl nach den verderbenschwangeren Möglichkeiten herumsucht, die schon am Horizonte erscheinen, da taucht, alle vagen Vermuthungen verdrängend und die drohende Erfahrungsweisheit übertäubend, jäh und plötzlich ein neuer Gedanke empor — eine Erinnerung — eine blutjunge Erinnerung — eine solche, bei welcher das Herz plötzlich stille steht. Denn um Gott, ist unser Herumrathen nicht thöricht? Um Gott, wie konnten wir nur daran vergessen? Da ist es ja, was uns vor fünf, zehn Minuten erst so erzittern machte, als wir sahen, wie ein kaum gepflanzter Keim in einem einzigen raschen Augenblick zur sicheren Entscheidungsthat heranwuchs! Denn Alles ist im Zuge, morgen früh — heute Nacht — im nächsten Moment wird es sein, und all' unser Sehnen und Hoffen wird betrogen sein, denn Prinz Hamlet muss —

Was? Wie? Wohin?
Er muss in die Ferne, nach England!

Jawohl, die Reise nach England! Gehet nur auf die Gallerie hinauf, und ihr werdet davon hören. Unter all' den ungeheuren Sünden, die die Shakespeare-Literatur am „Hamlet“ begangen hat, ist es eine der größten, dass sie bei der Construction von Hamlets Schuld diesen Schlüssel der ganzen Frage übersehen hat. Diese Reise ist das thatsächliche Moment, das den Zuschauer beherrscht und ihm die mächtige Empfindung gibt, dass der Prinz sich ruiniert hat. Wer weiß, welche Schrecken Claudius' Brief verschließt, welche noch unausgesprochenen Schrecken in seinem verschlossenen Geist sich erzeugen. Und nun, du Unglücklicher, wann willst du dein Werk thun? Wann willst du wiederkehren, und wirst du überhaupt noch zurück können zu Heimat und Pflichten?

Und kommt er je wohl zurück?
Und kommt er je wohl zurück?
Nein, nein, er ist todt!

Den Vater nicht gerächt, die Mutter nicht befreit, den Augenblick nicht genützt — so muss er jetzt ins Verderben, nach England; und wie früher die Frage, ob er den Wert des Augenblicks nicht kennt, so erhebt sich jetzt die noch erregtere Frage, ob ihm denn der Uriasplan völlig Geheimnis war, dass er das Nothwendige auf später hinausschob? Und sieh da, klar und unbestreitbar lehrt es der weitere Gang, dass er noch an demselben Abend vor der Mutter die genaue Kenntnis des ganzen Planes offenbarte. Ja, genau zum Actschluss, als letzte Steigerung, welche Alles überhöht, kommt diese entscheidende, lange kunstvoll verheimlichte Thatsache zum Vorschein. Da erinnert Hamlet sich wieder, was zu vergessen so verhängnisvoll war, dass man Briefe siegelt und bereits die Reiseescorte commandiert hat; da liegt vor ihm die Absicht des Mörders offen wie ein lesbares Buch und er sieht, dass er in ungewisse Schrecken hinausgeht; da sagt es sein Erstarren, seine Bestürzung, sein fürchterlich ver-

zweifelter Schrei, dass er sich endlich der Folgen seiner Unterlassung bewusst wird. O, was hat die Kritik aus diesem herrlichen Stück gemacht! Wie hat sie die Geschehnisse verachtet, die Stimmungen und Situationen verkannt, den Schauspieler gelähmt, der gegen ihre Autorität nicht anzukämpfen wagte, und ihm das höchste, gewaltigste, erschütterndste Aufflammen seiner Kunst und Kraft geraubt! Nein, denkender Künstler, wage auch du es, frei zu sein und deinem eigenen künstlerischen Gewissen zu folgen. Rastlos treibe in einem Drama die Handlung, von unserer Spannung gefolgt, aufwärts und immer nur aufwärts; und dieses Grundgesetz als Maßstab angelegt, ist der dritte Act prachtvoll gethürmt und der Aufschwung des Interesses kühn und schön bis hart an den Actschluss gesteigert. Hamlets Erstes war in diesem Act der Entschluß, wenn der Beweis gelingt, den Mörder und sich selbst zu tödten — und der Zuschauer fragte darauf: wird der Beweis ihm gelingen? Dann sahen wir den Beweis erbracht, hörten im Monolog die Fällung des Urtheils — und das leidenschaftliche Interesse gieng nun darauf: wird er jetzt dem Urtheil gemäß handeln? Zum Dritten der große Moment und — ein Donnerschlag — Aufschub des Rechtes; dann, eine Minute hernach, der Vater der Geliebten getödtet; und endlich als stärkster Effect, die schaudernde Erkenntnis des Aergsten. Denn schlimm ist die Versäumnis der Pflicht, schlimmer, einen Unschuldigen zu tödten; doch grauenhafter als Alles ist das Gefühl, dass durch meine eigene Schuld das Spiel verloren ist und dass nun die Pflichterfüllung unmöglich geworden.

Doch halt, man unterbricht mich mit einem Einwand. Schuld? höre ich fragen, du sprichst bereits von Schuld? Ist Hamlets Unterlassung, weil sie verderblich ist, darum auch schon eine schuldvolle gewesen? Wenn also jetzt etwas nicht geschehen ist, was später nicht mehr geschehen kann, und wenn daraus Ruin folgt, so wäre dies für sich

schon als Schuld zu betrachten, ohne dass es weiter auf die Gründe der Unthätigkeit ankäme? Nein, das kann unmöglich recht sein, wir sind nicht so sehr Sclaven des Erfolges, um nach dem rein äußerlichen Effect des Verhaltens den Menschen für schuldig oder unschuldig zu erklären!

Und wahrlich, ich muss gestehen, dieser Einwurf ist durchaus berechtigt. Indessen, versuchen wir es vorerst, noch eine andere Thatsache gegen etwaige Einwendungen sicherzustellen.

c) *Constatierungen.* — Wir meinen die Thatsache, dass Hamlet rechtzeitig, d. h. noch vor der Gebetscene, von der bevorstehenden Verschickung nach England erfahren hat. Entschließt man sich einmal, ein Drama als ein Stück wirklichen Lebens zu nehmen und die handelnden Personen nach Polizistenart auf Schritt und Tritt zu verfolgen, dann kann der Beweis nicht schwer fallen, dass Hamlet dieses entscheidende Moment unmöglich erst nach dem großen Augenblick erfahren konnte.

Soviel steht fest, dass es ihm vor uns, auf der Bühne, keines Menschen Mund verräth. Und warum? Etwa darum, weil es eine inferiore Thatsache wäre, mit der es sich nicht der Mühe lohnen würde, die Ohren des Zuschauers zu belästigen? Für so unsinnig darf man Shakespeare nicht halten, und wenn er also die Mitwisser des Planes dennoch gegenüber dem Prinzen schweigen lässt, so geschieht dies, weil die Sache ein kostbar gehütetes Geheimnis bleiben muss, von dem Hamlet nicht früher erfahren soll, als bis zum letzten Augenblick, da man ihn auf das Schiff hinlockt oder hinschleppt. Und das ist ja auch natürlich! Hat man je einem Wahnsinnigen Stunden vorher schon gesagt: du, wir transportieren dich heute ins Irrenhaus? Und wenn nun gar jemand nicht für wahnsinnig, sondern für einen gefährlichen Menschen gilt, der meinem König nach dem Leben trachtet, werde ich ihm dann, solange er frei ist, die Weg-

führung ankündigen und ihm damit viele Stunden freigeben, damit er sich nun erst recht mit dem Königsmord beeile? Dies wäre nicht Plauderhaftigkeit mehr, sondern reinster, hellster Wahnwitz, und eben darum ist es ausgeschlossen, dass es die Vertrauten des Claudius waren, die dem Hamlet den Plan verriethen. Aber noch mehr! Shakespeare gibt nicht nur eine zwingende Raison zur Verheimlichung des Deportationsplanes, sondern er schließt auch physisch die Möglichkeit aus, dass dem Prinzen etwa hinter der Bühne die wichtige Kunde werde. Ja, man blicke nur gut in das Stück hinein! Mit prachtvoller Consequenz führt der Dichter die Vertrauten des Claudius solche Wege, dass sie hinter der Bühne dem Hamlet nicht begegnen. Polonius ruft ihn zur Mutter; dann rennt er zur Königin, ihr Hamlets Ankunft zu melden, dann wieder zum König, um ihm das Minuten-Bulletin mitzutheilen, dann abermals zu Gertruden, um sie zur Unterredung zu führen, — und so treibt ihn seine Geschäftigkeit auf lauter dem Prinzen entlegenen Corridoren herum; Rosenkranz und Güldenstern aber sind gleichzeitig von Hamlet zu Claudius und von Claudius weg auf ihre Zimmer zum Geschäft des Kofferpackens geeilt, und so begegnen auch sie nicht dem aus dem Theatersaal kommenden Prinzen — lauter selbstverständliche, aber auch sinnfällig zu machende Dinge, die dem Zuschauer gar kein Nachdenken kosten, wenn er nur sieht, dass die genannten Herrschaften zu anderen Thüren kommen und gehen, als durch welche Hamlet hereinkommt. Hat nun vielleicht irgend ein anderer Höfling, ein Kanzelist oder ein Lakai dem Prinzen auf seinem Wege zur Mutter den Anschlag verrathen? Ganz gewiss nicht. Denn erstens, mit welchem Rechte unterfangen wir uns in einem geschlossenen und wohlgeordneten Kunstwerke willkürlich neue Schrauben und Maschinentheile einzusetzen und unsichtbare, unfassbare, von dem Dichter nicht einmal erwähnte Figuren in so wichtiger Sache als Quelle zu berufen; und zweitens und überhaupt, wie er-

klären wir uns dann, woher diese anderen das Geheimnis erfuhren — kraft welcher Magie oder Inspiration sie zur Kenntnis eines so außerordentlichen Staatsgeheimnisses gelangten, von dem die Sicherheit eines Königs abhieng und das darum nothwendig auf den engsten und vertrautesten Kreis beschränkt blieb! Ja nicht einmal die Staatsschreiber wussten schon von dem Plan, denn erst als Hamlet auf dem Wege zur Mutter war, beschloss Claudius mit der Ausfertigung der Vollmacht für die Escorte nicht mehr zu zögern, und wenn man bedenkt, was in dieser versiegelten Urkunde stand, so ist nicht zu zweifeln, dass er sie durch keinen Hof-, Staats- und Ministerialsecretär schreiben ließ, sondern mit eigener Hand die Schriftstücke verfertigte. Bleibt also nur noch die Möglichkeit, dass Gertrude es war, die dem Sohne die Sache verrieth — und siehe da, sie sagt es mit eigenem Mund, dass sie vergessen hatte, mit ihm davon zu reden. Wohlgemerkt, vergessen; denn das war ja ihr beschränktes Ingenium, dass sie die schreiende Predigt des Schauspiels, das ungeheure Gewicht der Thatsachen nicht begriff, bis nicht der nackte Schrecken ihr vor dem Auge stand. Dies alles zusammengefasst ergibt sich also, dass Hamlet unmöglich erst nach dem Schauspiel von der drohenden Wegführung nach England erfahren haben konnte; er erfuhr es weder auf der Bühne, vor uns, noch hinter der Bühne, auf dem Wege, den er durch Claudius' Gemach zur Mutter gieng — und darnach bleibt nichts als der Schluss, dass ihm der Plan des Claudius bereits vor dem Schauspiel bekannt war, und dass er also, als er den König im Gebet traf, in voller Kenntnis den Aufschub des Rechtes vollführte.

Ich weiß nicht, ob unsere seelenforschende Kritik diese Constatierungen für wichtig halten wird; es handelt sich ja nur um Kleinigkeiten! um Thatsachen! Wir aber müssen uns nichtsdestoweniger noch weiter mit diesen Kleinigkeiten beschäftigen, denn mit festem logischem Zwang führen sie

uns zu weiteren Erwägungen und Fragen. Das Schauspiel fand am Abend statt; lange vor Beginn des Spieles war Hamlet bereits auf der Bühne und er verschwand nun bis zu der Entscheidung keinen Augenblick mehr unseren Augen, so dass wir ihn hier besser controlierten, als später, da er auf dem Wege zur Mutter uns zuweilen aus dem Gesicht kam. Fortwährend sahen und hörten wir ihn da, von jedem seiner Worte und Bewegungen können wir Rechenschaft geben, mit niemandem zog er sich im Flüsterton zurück, niemand kam, um ihm etwa im Geheimen eine schriftliche Meldung zu überreichen — und fragen wir nun, wann Hamlet von dem Deportationsplan erfuhr, so können wir, ausgerüstet mit all' dieser genauen Kenntnis sagen, dass er auch von der Zeit ab, da er mit den noch unkostumierten Schauspielern auf der Bühne erschien, die ihm drohende Gefahr nicht erfahren. Da er nun aber doch von dem Plane weiß, und da er nicht wissen kann, ohne ihn erfahren zu haben, so folgt daraus mit Nothwendigkeit und von selbst, dass er bereits vor dem Betreten der Bühne, vor dem Abend der Vorstellung zur Kenntnis der ihm bevorstehenden Reise nach England gelangt sein musste.

Und was heißt nun dies alles? Oder vielmehr, kann noch ein Zweifel darüber bestehen, was es heißt? Nicht erst nachdem er den einzigen, ihm zum Urtheilsvollzuge gegebenen Augenblick vorübergehen ließ; nicht erst knapp vor diesem Augenblicke, nicht erst in der Stunde ungeheurer Aufregung, da der Beweisapparat in Thätigkeit gerieth, um dem Mörder sein Geständnis zu entreißen — sondern lange vorher schon, da der Affect noch milder war und kein Schleier der Leidenschaft den Verstand verfinsterte, da noch eine Vorbereitung für den Augenblick des Gerichtes möglich und zur Erkenntnis noch Zeit war, dass nur rasches Gericht hier Gericht sei — lange vorher schon, sage ich, hatte Hamlet von der Verschickung nach England erfahren. Und damit wir uns nicht mit Räthselspielen abzugeben

scheinen: er hat es von Ophelien erfahren. Oder wäre es möglich, dass die Scene, wo Claudius den Plan fasst, wirklich so rasch dem Gedächtnisse des Zuschauers entschwindet?

d) Schweigende Liebe. — Allein es ist leider Gottes nur allzusehr möglich, und die Wahrheit ist, dass sowie jene Scene heute dargestellt wird, es uns nicht wundern darf, wenn sie sich unserem Gedächtnisse nur schwach und unserem Gefühle so gut wie gar nicht einprägt. Denn was ist sie, welchen Zweck verfolgt sie, wenn man ihr Opheliens Gestalt wegnimmt? Dann ist sie eine Vorrichtung, um die beiden Lauscher wieder aus dem Versteck hervorzuziehen, wohin der Dichter sie zuvor gesteckt hat, eine demonstratio ad oculos, dass sie hinter der Tapete nicht eingeschlafen sind, ein Sprachrohr, um uns die Meinung des Claudius zu vermitteln, wornach er sich sträubt, an den Wahnsinn des Prinzen zu glauben. Und das soll Drama sein? Wir danken für ein Drama, das uns solche platte Selbstverständlichkeiten zur Schau gibt, und danken für Scenen, welche uns statt durch Fortführung und Steigerung der Handlung, bloß durch Kundgebung von Meinungen unterhalten. Was kümmern wir uns, um es rund und rüde herauszusagen, in einem solchen Augenblick um gescheite Meinungen und wohlgedrechselte Reden? Nichts, was jetzt Claudius sagen mag, ist uns so interessant, als was er nach Hamlets leidenschaftlicher Drohung gegen den erklärten Todfeind nun thun wird; und darum muss auch der Dichter geradezu mit dem Plane heraus, weil kein anderes Mittel so trefflich geeignet ist, unsere ängstliche Spannung auf eine weitere Höhe zu bringen. Wenn dies nun aber der nächste Zweck ist, wie will man ihn erreichen, sobald man Ophelien von der Bühne wegnimmt und die Scene sich ohne ihre Theilnahme abspielt? Claudius' Worte sind nothgedrungen heuchlerisch gedämpft, so dass sie nach dem Gebrause der früheren

Scenen eher trocken und kalt scheinen und nicht im Stande sind, den in dem Plane kochenden gefährlichen Hass zum Bewusstsein zu bringen; und was sind sie dann für unsere Erwartung, der, sowie der Leidenschaft, die sich hingeben will, eine schwache Andeutung nicht genügt? Und wie sollen wir im Fluge ihre wahre Bedeutung errathen und wieder mitleidig erzittern, wenn keine Person auf der Bühne vorhanden ist, um uns das Geheimnis dieser blassen Worte zu lösen? Da also Claudius nicht offen sprechen darf, weil sich an seiner Seite Polonius befindet, und da es nun doch nothwendig ist, uns merken zu lassen, dass hinter dem glatten Worte blutige Gedanken sich verbergen, so gehört, weil dies durch den thörichten Greis nicht geschehen kann, Ophelia, gehört das ahnungsvolle Auge der Liebe als Medium auf die Bühne. Und es lässt sich nicht leugnen, dass dieses Mittel vollkommen genügt. Wir wissen es von Lessing und „von der Scene mit der Mutter her", dass eine Erscheinung oft mehr durch den Spieler auf uns wirkt, als durch sich selbst, und thatsächlich ist es vom Standpunkte der künstlerischen Technik dasselbe, ob dort Hamlet vor der plötzlichen Erscheinung eines guten Geistes erschrickt, oder ob hier Ophelia in plötzlicher Ahnung eines dämonischen Anschlags erschaudert. Und indem weiters Polonius — gleich der Mutter dort — nichts sieht noch merkt, geht alle unsere Beobachtung auf Ophelia. und je mehr Merkmale eines von Bestürzung befangenen Gemüthes wir an ihr entdecken, desto bereitwilliger sind wir, den Plan, der in ihr diese Aufregung verursacht, für das zu halten, wofür sie ihn hält, nämlich für den drohenden Tod aller Hoffnung. Hier aber, gerade hier wollte uns der Dichter haben, und so sicher ist er von da ab des angestrebten Effectes, dass es nun nichts verschlägt, wenn er auf weitere verdeutlichende Reden verzichtet. Denn wohlgemerkt, wenn wir nur einmal zitternd zu ahnen beginnen, dass auch hier etwas Furchtbares vorgeht, ist es dann nach unserer Kenntnis der

Dinge auch nur möglich, dass unsere Vermuthung bei so bescheidenem Verdachte Halt machen sollte, wie die Vermuthung Ophelias? Sie ahnt nur erst Feindschaft, und was sie zittern macht, ist denn doch nur die angstvolle Sehnsucht der Liebe — wir aber, die wir Kenntnis haben von der Anklage und vom bevorstehenden Beweis, und die wir wissen, dass dann das Richtschwert hervor muss, wir sehen nun den nächsten Stunden voll in das grausige Gesicht und zittern, ob nicht der Mörder den Mann, der ihn richten soll, beseitigt. Nach alledem muss man also sagen, dass nicht nur Schönheit und Duft, sondern directissime der Hauptzweck, die maschinelle Function dieser Scene abgetödtet wird, sobald man Ophelia aus der Nähe des Königs oder überhaupt gar von der Bühne hinwegschickt.

Es ist aber sehr lehrreich, sich den Weg klar zu machen, den das kritische Urtheil gegangen sein muss, um zu diesem letzteren Missgriff zu gelangen. Um es kurz zu sagen, so glitt man von den denkbar richtigsten Voraussetzungen zu den denkbar falschesten Folgerungen hinab. Es wäre Unsinn, wenn ein Mörder seinen Anschlag kaltblütig vor gefährlichen Ohren verriethe; es wäre schrecklich, wenn ein Vater angesichts seiner Tochter wissentlich beitrüge zum Ruin ihres Geliebten; und es wäre endlich verletzend, wenn eine Hauptperson eine Scene lang vor uns stünde, ohne sich irgendwie an dem Vorgang zu betheiligen. Das alles empfindet man sehr richtig — und statt also den Claudius nicht kaltblütig, sondern umgekehrt in tiefster Erregung zu geben, statt sich zu sagen, dass sich Polonius gerade durch sclavisch blindes Nichtwissen verschuldet, und statt endlich zu schließen, dass Ophelia nicht theilnahmslos ist, sondern die Aufgabe hat, uns durch das Bild ihrer stummen Qualen zu bewegen — statt alles dessen schickt man die Mittlerin unseres Verständnisses von der Bühne! So bietet man also dem Zuschauer einen lautlosen Verbrechercalcul, eine unsichtbare Gefahr, eine unfassbare, unplastische

Schuld des Polonius, und um solcher Ernte willen nimmt man uns das Verständnis, Ophelien den höchsten Ausdruck ihrer Liebe, und der Scene als solcher die Hebelkraft, die ihr in der Maschine der Handlung zufällt. Frägt man nun aber, wodurch diese Verirrungen entstanden, so lautet die Antwort, dass es Ophelias Schweigen ist, das sie verursacht; denn schweigen, zwei oder drei Minuten lang schweigen, das ist etwas, was die hergebrachte Ästhetik des Dramas mit ihren Vorstellungen von den Aufgaben und dem Leben der Bühne nicht zusammenreimt. Es ist nun aber nothwendig, dass der eingeschüchterte Bühnenkünstler sich endlich von dem Banne einer Schule befreie, der ein Drama nichts als ein Haufen schön gesetzter Worte ist und für die der Mensch zu existieren aufhört, sobald irgend eine Nothwendigkeit, Sitte oder Zwang oder Freude und Schmerz, ihm klingende Declamationen verbietet. Nein, diesen Anschauungen vom Drama unterwirft sich Shakespeare, unterwerfen wir ungelehrtes Publicum uns nicht; nein, um alle Schätze der Ästhetik geben wir unseren Anspruch auf schlichte Wahrheit nicht preis, und wenn es im Leben möglich ist, schweigend zu handeln und damit aufs tiefste zu rühren, so sagen wir mit unserem natürlichen, ungebrochenen Verstand, es könne auch nicht anders sein auf der Bühne. Das Leben hat Menschen und nicht bloß redende Menschen, der Dramatiker schafft Menschen, und nicht bloß redende Menschen, und so ist auch der Bezirk des Darstellers nicht auf die Thätigkeit der Sprechmaschine beschränkt, sondern es gehören ihm gehende, stehende, lachende, weinende, stumme, verstummende, schweigende Menschen — Menschen in allen ihren Zuständen, und nicht bloß redende Menschen. Wenn also der Dichter, wie wir gesehen haben, uns Gründe in Hülle und Fülle gibt, aus welchen hervorgeht, dass er Ophelien hier behalten musste, wie können wir dann zweifeln, ob er sie auch behalten wollte, und was liegt dann daran, dass sie kein Ah! oder Oh! über die

Lippen hervorbringt? Oder gibt es, um sich verständlich zu machen, kein anderes Mittel als zu reden? Abgesehen davon, dass der Grund gar nicht so unerfindlich ist, warum hier Shakespeare Ophelien nicht das Wort gibt. Ein sanftes, schüchternes Mädchen, hold jederzeit durch ihren stillen Gehorsam, neben sich den König, den selbst der Stolz mit ehrfürchtigem Schweigen begrüßt, den Vater, ihren verehrten Herrn, neben sich, dem sie sich demüthig als Magd fühlt, — und da sollte sie sich zu reden erdreisten? Das dürfet ihr nicht von dieser leisen holden Blume erwarten, die ihr Inneres schamhaft selbst dem Mond verbirgt — nicht von Cordelias stillerer, Desdemonas demüthigerer Schwester. Vor allem aber sehet ihr doch ins Herz hinab, was da in ihr vorgeht, als der Reiseplan kund wird und aus Claudius' verzerrtem Gesichte der wüthende Hass hervordroht; sehet, wie der Schrecken des Augenblicks vollendet, was die eigene Schüchternheit und die Sitte in Gegenwart des Königs verlangt, so dass sie, ein armes, schwaches, zu Tode geängstigtes Kind, kein Wort über die Lippen bringen kann, ob sie's schon möchte . . . Doch das schweigende Weh dieses holdesten Mädchens zu schildern muss man von dem Erklärer nicht verlangen. Nichts können wir sagen, als dass wir in solchen Augenblicken, wo die versinnlichende Kraft der Feder zu Ende ist, neidvoll der Bühnenkunst gedenken, in deren Macht es ist, das süße Zauberschweigen des Glücks und den Zauber der schweigenden Verzweiflung so lebensvoll zu gestalten, dass sich Aug und Ohr und alle Sinne damit volltrinken, und dass das verlebteste Herz wieder jungfräulich wird, um hingebend die Wirkung der Bühne zu empfangen. Denn wer wird kalt bleiben, wer den Sinn der Handlung nicht verstehen, wenn die Darstellerin der Ophelia, abgewendet von allen Traditionen der Kritik und nur ihrer eigenen, der Natur nachspürenden Intuition gehorchend, heraustritt und sagt: Jetzt erobere ich mir den Verbleib hier zurück kraft meines Rechtes dramatisch zu

handeln. Ich bin euch ein unsäglich zartes Geschöpf, erbebend im leisesten Wind — doch aber, wenn die Taube ängstlich um ihr Nest flattert, ist es Handlung. Nicht bloß um eine Seite des Hamletcharakters zu illustrieren, stehe ich in diesem Stück, sondern auch ich habe Leben, Charakter und Handlung. Ich bin nicht bloß eine Episodenfigur, die nur hier ist, weil Hamlet sie liebt, sondern ich greife ein und helfe mitbestimmen sein Schicksal. Ich bin seine Zukunft; ich bin die Liebe, die kraft der Magie des Herzens den Anschlag des Hasses durchschaut. Ich bin nicht bloß ein todtes Gewicht, um ihn im Kampf zwischen Sein und Nichtsein ans Leben zu fesseln, sondern ein lebendes, liebendes Herz, das auch etwas leistet zur Rettung des Hamlet. Wo ich dies thue? Jetzt — hier — in diesem Augenblick, da der Mann mit dem furchtbar verstörten Gesicht dort mir eine Gefahr, die dem Hamlet droht, verkündet.

Und worin besteht diese That? Aus der Sprache des aufgeregten Gefühls in die trockene Sprache der Erklärung übersetzt, besteht diese That in Folgendem:

Während Ophelia zu schweigen scheint, hält sie einen Monolog, ja einen Monolog, der so mächtig und für die Entwicklung der Handlung so bedeutungsvoll ist, wie nur irgend einer der anderen, in schwerstem Schmucke sich bewegenden Monologe. Wenn Einer wahnsinnig ist, schickt man ihn aus der Heimat? Wenn er nicht wahnsinnig ist, schickt man ihn aus der Heimat? Nein, Hamlet, ich ahne, ob ich es auch nicht begreife und du mir es nicht erklärst, dass du nicht wahnsinnig bist, sondern dass Finsteres zwischen euch vorgeht. Warum würde sonst des Königs Gesicht so verzerrt sein? So blickt man nicht, wenn man um eine theuere Gesundheit besorgt ist, so blickt man nur, wenn man von Hass und Todesangst erfüllt ist . . . Dabei bitten wir doch, zu bedenken, wer und was diese Ophelia ist. Sie ist doch kein geistloses Gänschen vom Lande, das den

Zipfel im Munde unbeholfen dasteht, sondern eine vornehme, zarte, junge Dame, begabt mit einem Blick und eines Urtheils und einer Sprache fähig, die da zeugen von der stillen Kraft ihres Geistes; oder hätte ihr Shakespeare, dieser Kenner aller Sprechweisen, jene unvergleichlich schönen und umfassenden Charakteristiken Hamlets in den Mund gelegt, wenn er sie niedriger gestellt haben wollte? Und was folgern wir daraus in diesem Augenblick? Bloß eine Kleinigkeit, bloß soviel, dass sie nicht albern ist — und mehr braucht es nicht, damit ihr klar sei, was vor ihr geschieht und damit sie es zusammenhalte mit dem, was sie vor zwei Minuten erst gesehen und gehört hat. Ach, sagt sie sich, dass ich sah, was ich sah, und sehe, was ich sehe, und es nicht verstehen kann und helfen! Doch wie, zittert nicht der König für den Thron, und fürchtet er nicht den Prinzen, der ja der Krone zunächst stand? Sagte nicht Hamlet, Alle außer Einem sollen am Leben bleiben, und der König hat es gehört und meint, es gelte ihm, und jetzt verjagt er darum den Prinzen aus der Heimat? . . . Nein, hin zu Hamlet! Vielleicht lässt es sich noch ändern, „vielleicht wird alles wieder gut" — ich muss ihm sagen, was ihm bevorsteht!

Und sie geht hin, und so erfährt von ihr der Prinz rechtzeitig, weil noch stundenlang vor dem Augenblick des Gerichts, von der drohenden Vereitelung seines Werkes.

e) Fahr' wohl, meine Taube! — Man begreift nun, was alles hier in den Händen der Darstellerin der Ophelia ruht, und dass auf ihr eine ähnliche Aufgabe lastet, wie während der langen Thronreden zu Beginn des Stücks auf den Schultern des schweigenden Hamlet. Sie soll schweigen, und beredter sein als die anderen. Wir sollen ihre unsägliche Zartheit sehen, aber in dem Maximum von Energie, deren solch' eine Blume fähig ist. Sie soll eine Action

entfalten, die uns auf das lebendigste berührt, und doch nirgends ihre angeborne Bescheidenheit überschreiten — mit einem Worte, sie soll nicht aufhören, zaghafte Zurückhaltung zu sein und dabei doch so präponderant dastehen, dass wir sie als Mittelpunkt unseres Interesses empfinden. Sind dies nun etwa allzu disparate Erscheinungsformen, die es unmöglich sein sollte mit einander zu vermählen? Ich glaube nicht, und auch nicht, dass für die Schauspielerin hier zur Muthlosigkeit Grund ist. Denn das ist es ja, dass schon Shakespeare selbst mit Zauberwitz für seine geliebte Ophelia gesorgt und ihr so das Terrain bereitet hat, dass ihre Darstellerin je schlichter desto unverzagter sein darf und nicht fürchten muss, als könnten ihr unsere Augen untreu werden; das ist es ja, dass sie nicht im geringsten auf Sieg auszugehen braucht, weil wir im vorhinein ihr zu folgen bereit sind. Denn wenn Claudius sozusagen in Halbtönen spricht und Polonius ihn nicht begreift, wenn wir also Erklärung heischend nothwendig auf Ophelia als die Einzige sehen, deren stummberedtes Spiel uns zur tragischen Empfindung zurückführt, dann verfolgen wir ja eo ipso die leisen Äußerungen ihrer zarten Energie und enträthseln ihre Ursachen theilnahmsvoll im Fluge des Gedankens; und was hat dann die Schauspielerin noch zu fürchten? Ja mehr, versteht sie nur die Sprache des einfachen, schichten Leids, dann wird sich das liebliche Wunder begeben, dass wir ihrem Spiel all' die hinreißende Wirkung zuschreiben werden und dass wir glauben werden, sie habe mit den kleinsten Mitteln erreicht, was doch in Wahrheit der Dichter durch die größten Mittel der Vorbereitung möglich gemacht hat. So gespielt erfüllt also endlich Ophelia, erfüllt die ganze Scene ihren Zweck in dem System der Handlung, denn unablässig muss uns von da ab der Gedanke an die Verbannung, d. h. an die drohende Vereitelung des Rachewerks begleiten. Braucht es hiefür noch eines Beweises? Wenn nach der Zwischenscene der Vorhang wieder aufgeht und wir Hamlets

Gespräch mit den Schauspielern vernehmen, dann beherrscht uns ängstliches Staunen über seine Ruhe, und die Frage, ob er weiß oder ob Ophelia geschwiegen hat. Später, während der Schauspielscene, dieselbe Frage, nur milder; denn wenn hier nun Hamlet und Ophelia frei vor aller Welt als Liebende erscheinen, wenn Ophelia sich über seinen Scheinwahnsinn nicht mehr ängstigt, sondern für ihn anmuthig verschämte Antworten hat und selbst Sinn hat für die Vorgänge auf der Bühne — wie ist dies nur möglich nach dem heute durchlebten Sturm, oder vielmehr, wie ist es anders möglich, als indem sie sich noch einmal an diesem Tag wiedersahen und sie ihm die Gefahr verrieth und er ihr die Hoffnung zurückgab? Und wie dann nach dem Schauspiel die sofortige Abreise decretiert wird und Hamlet gleich darauf den einzigen ihm gegebenen Augenblick verscherzt, da erhebt sich mitten im Andrang von Furcht und Mitleid aufs neu' die entscheidende Frage, ob denn Hamlet gar nichts erfahren, ob die Geliebte ihm gar nichts gesagt hat. Also bald näher bald ferner vernehmlich, jetzt sanft, jetzt aufgeregter, jetzt in schriller Klage vibrierend, bringt dieses einfache Motiv in den Chor unserer Gefühle eine Fülle von Modulationen, und unbesiegt von allen anderen Stimmen rauscht in der Tiefe sein dumpfer Gesang, bis endlich Hamlet selbst das Thema aufnimmt, um es im Sturm zu mächtigster Lösung zu bringen.

Allein bei Betrachtung dieser strengen Continuität fesselt uns auch der Anblick der vollendeten künstlerischen Weisheit und Technik. Es liegt nämlich auf der Hand, dass es dem Dichter keine große Mühe gemacht hätte, uns die Scene sehen zu lassen, worin Ophelia dem Prinzen das drohende Unheil meldet; und natürlich ergibt sich darum die Frage, warum Shakespeare dies unterlassen und es besser befunden hat, uns bis zum Actschluss bloß Ahnungen zu geben und die Zweifel nicht zu rauben. Nach der Art solcher Anlässe wird nun die erste Vermuthung dahin gehen, dass es ihm

um Geheimnis und Überraschung zu thun war; allein dem prüfenderen Blick lässt sich die Oberflächlichkeit dieser Annahme nicht verbergen. Denn wo soll hier eigentlich das Geheimnis sein? Wenn Shakespeare Auge und Herz und Verstand aufruft, um die Nothwendigkeit der Entwicklung zu sanctionieren, wenn er uns in Ophelias Furcht vor dem König und Angst um den Prinzen, in ihrem Wesen, ihrer Liebe und ihrem ausdrucksvollen Spiel die zwingendsten Voraussetzungen dafür gibt, dass sie zu Hamlet hineilen muss, um ihn von dem Bevorstehenden zu unterrichten, dann wurde uns ja eigentlich nichts verheimlicht! Dann schuldet Shakespeare nur noch dem Auge den letzten Schritt, dem Ohr das letzte Wort; doch wenn er zweimal zwei sagt, ist es nicht klar, was das Product ist, nicht klar, dass ich mich auf Ophelia verlassen kann und dass sie nicht täuschen wird meinen Glauben? Mithin hat also der Dichter durchaus kein Geheimnis vor mir gemacht, und der Kunstgriff, den er hier anwendet, besteht also bloß darin, dass er unser Anschauungsbedürfnis mit Versprechungen nährt und es dann nicht befriedigt. Erst hätschelt er dieses Bedürfnis, zieht es groß, verspricht es mit Zuckerbrod zu füttern, und wenn er ihm endlich die stummen Prämissen zur Vorkost gereicht und das Verlangen nach dem sichtbaren Schluss auf das höchste gereizt hat, dann lässt er uns mit unserer Neugier allein und verbirgt die Hand hinter dem Rücken, die uns soeben mit der Nahrung gelockt hat. Wunderschön ist dann die zarte Erfindung, wie er das an sich so arme Motiv, das doch mit der Mittheilung an Hamlet scenisch sofort abgethan wäre, zu einem weiten Netz gestaltet: wie er es sozusagen in einen Thau auflöst und in Regenbogenfarben, in hundert flimmernden Tröpfchen über das ganze reiche Blätterwerk dieses Actes hinstreut, wie er fortwährend die Perspective verändert, damit wir fern und ungewiss glauben, was doch bereits fest in unserem Besitz ist — und dies alles nicht, damit

es uns verschwinde und durch plötzliches Wiederauftauchen überrasche, sondern umgekehrt, damit wir es lange, lange vorausgesehen zu haben meinen, und mit heftiger, theilnahmsvoller Ungeduld erwarten. Denn „das armselige Vergnügen einer Überraschung!“ ruft Lessing und denkt Shakespeare. „Und was braucht der Dichter uns zu überraschen?“ Und wenn das kurze Gedächtnis unserer Zeit vergessen haben sollte, was dies heißt, so braucht man sich nur wieder des 48. Hauptstücks der Hamburgischen Dramaturgie zu erinnern. Umgekehrt dürfen wir aber das Lessing'sche Wort auch mit Bezug auf die sofortige Befriedigung unserer Neugierde gebrauchen. Das armselige Vergnügen sofortiger Mittheilung! Und was braucht der Dichter eine Neugier sofort zu befriedigen, wenn sie bloß brutal ist? Ja es wäre brutal von ihm, wenn er dies thäte. Hören wir Ophelias Mittheilung, so wird dies eine kurze Genugthuung für uns sein, und in welche anhaltende Unruhe finden wir uns gestürzt, wenn wir sie nicht hören, sondern aufgeregt erwarten! Aber noch mehr, hören wir Ophelias Mittheilung, so ist es um den Hauptzweck des tragischen Dichters, um unser Mitleid geschehen; denn um den wissenden Prinzen brauche ich nicht zu zittern, ich werde erleichtert aufathmen, wenn ihm Ophelia die Mittheilung überbringt, werde sie als rettenden Engel begrüßen, und dann, wenn der Wissende unthätig an Claudius vorübergeht, werde ich eher von Staunen und Empörung gegen ihn erfüllt sein, und nicht erfüllt sein von Mitleid. Wie steht es aber alsdann mit mir, wenn ich infolge des Kunstgriffs des Dichters „den Schlag erwarte, wenn ich sehe, dass sich das Ungewitter über dem Haupte meines Helden zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt?“ (Diderot.) Dann, ja dann vergehe ich schier in Furcht und Mitleid, und riesengroß wird das Mitleid gerade in jenem Augenblick wachsen, in welchem es bei gegentheiliger Behandlung gewiss Null wäre. Sehe ich jetzt, wie Hamlet mit Einem

Wurf alles verspielt, dann werde ich nicht mehr fragen, was ihm denn einfällt; sondern indem die Zauberin Sympathie sich seiner annimmt, werde ich mir sagen, dass er denn doch von Ophelia nichts erfahren haben wird, und von ganzem Herzen muss ich darum über den Unglücklichen weinen, der mir so ahnungslos und unschuldig sein Grab zu graben scheint. Das also ist der Grund, warum uns Shakespeare Ophelias Warnung nicht hören lässt und warum er daraus ein Problem macht, das durch den ganzen Act unentschieden fortklingt. Niemals ist diesem großen und weisen Dichter das Ausspinnen eines Motivs Selbstzweck. Andere verstehen ebenfalls das Geschäft der Wolkenbildung, der Herstellung des Halbdunkels, der Reizung unserer Neugierde bis zum Aufruhr aller Nerven; allein das alles ist nur Kunstfertigkeit, die bei Shakespeare nur eine der vielen Dienerinnen der Kunst ist. Shakespeares Kunst besteht in der Erfüllung von Nothwendigkeiten, und über alles nothwendig ist im Drama die Erregung, Erhaltung und Steigerung von Furcht und Mitleid.

Ophelia hat also den Prinzen zweifellos noch vor dem Schauspiel wiedergesehen und ihn von der bevorstehenden Trennung unterrichtet. Meint man nun aber, dass uns Shakespeare diesen Umstand wenigstens später ausdrücklich hätte bezeugen dürfen, so frage ich: weiß man denn ganz genau, dass er dies nicht gethan hat? ist es nicht möglich, dass man hier ebenso flüchtig gelesen und falsch verstanden hat, wie betreffs so vieler anderer Momente im Hamlet? O, es ist wahr, nicht mit Einem Worte erzählt uns das Stück, was bei jener geheimen Zusammenkunft alles geschehen ist; aber in einer Form, die hundertfach poetischer und rührender ist, als alle erzählende Form, spricht davon der holdeste Mund, den das Stück hat. Arme Ophelia! Gleich allem Guten in diesem Stücke hattest du das Schicksal nicht verstanden zu werden. Reizend, reizend, hieß es von dir, nichts weiter; ein wenig weinen und melo-

dramatisch verschwinden, nichts weiter; man hielt dich für einen Schatten, nichts weiter. Die große Masse der Menschen braucht sozusagen brutale Ereignisse, Hochzeit, Wochenbett, Todtschlag. Die geräuschlos wirkenden Kräfte und die innigen Handlungen eines durchaus frauenhaften Wesens versteht sie nicht, und sowie ihr denn die gesunde Ophelia nichtssagend erschien, so begriff sie sie auch nicht in ihrer Krankheit; und doch offenbart uns das magische Aushauchen ihrer Vernunft das Geheimnis ihrer Unterredung mit Hamlet.

Bei Besprechung der Wahnsinnsscenen muss sich der Erklärer vor der Gefahr in Acht nehmen, dass er nicht von seinen eigenen Empfindungen mehr erzähle, als von dem Grund und Inhalt der irren Reden Opheliens. Was der Dichter thun konnte, that er, um uns den Weg zum Verständnis zu zeigen; ja, durch Horatio gab er uns noch eine besondere Anweisung, dass es uns ja nicht beifallen möge, Opheliens Phantasien für sinnlos zu nehmen.

> . . . . . sie spricht verworren,
> Mit halbem Sinn nur; ihre Red' ist nichts,
> Doch leitet ihre ungestalte Art
> Die Hörenden auf Schlüsse; man erräth,
> Man stückt zusammen ihrer Worte Sinn,
> Die sie mit Nicken gibt, mit Winken, Mienen,

und ächzend und die Brust schlagend, mit Nicken und Winken und Worten und Mienen, die ein herzzerreißendes Schluchzen begleitet, schwankt sie nun irren Geistes von Bild zu Bild, von dem weißhaarigen Todten, den sie im Leichenhemd gesehen, zu dem Treulieb, das mit Muschelhut und Sandelschuh'n in die Ferne gezogen, und Beide schließt der Schmerz in die eine große Klage ein:

> Und kommt er nicht mehr zurück?
> Und kommt er nicht mehr zurück?
> Nein, nein, er ist todt!

Wir wissen nicht und können nicht errathen, ob das Lied von dem verführten und im Stiche gelassenen Mädchen ein Bekenntnis erfolgter Hingebung oder ein Ausplaudern dessen ist, was eine jede Braut geheim erglühen macht — und ach, bei diesem herrlichen Paar wäre selbst das Erstere keine Schuld — aber stehen denn diese Fragen hier überhaupt in erster Linie? Das Wichtigste, das liegt ja auf der Hand, ist doch die merkwürdige Erscheinung, dass Ophelia kein Wort der Klage darüber spricht, dass Hamlet ihren Vater getödtet, und dass sie vor Claudius scheu zurückweicht, so dunkle Worte zu ihm spricht und ihm Dinge zuflüstert, vor denen seine Wangen erbleichen. „Ach, Herr, wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können. Gott segne euch die Mahlzeit". Claudius bemerkt dazu: „Anspielung auf ihren Vater" — aber er sagt dies nur, weil die Wahnsinnige ihm geheimnisvoll mit der Hand droht und Gertrudens fragende Augen sich erschreckt auf ihn richten. Auch erbebt er dabei; denn das ist ja ein durchaus Hamlet'sches Wort, dasselbe, das ihn der Prinz hören ließ, als er sagte, o Mörder, warum wurdest du zum Mörder, da doch zwischen König und Bettler kein Unterschied ist und zum Schlusse uns Alle die gewisse Reichsversammlung von Würmern erwartet? Dann aber, wie sie in der Reihe wieder an Claudius kommt, schrickt Ophelia abermals zurück, und mit Nicken und Winken und Mienen reicht sie ihm die Grabesblume und spricht zu ihm und raunt ihm zu:

„Da ist Raute für euch und hier ist welche für mich.
Wir können sie auch Reu- und Gnadenkraut nennen.
Ihr könnt eure Raute mit einem Abzeichen tragen."

Woher nun dies Alles? Heute berührt es schattenhaft — ich weiß keinen bezeichnenderen Ausdruck. Es geschieht „nur so" und „nur so" ist ein sehr miserabler Grund bei einem dramatischen Dichter. Denn der Dichter braucht

Nöthigung, er braucht Grund und Zweck, und duldet keine isolierte Phantastik, und sei sie noch so malerisch und zart. Verbannt man nun die so weise verhüllte Unterredung Opheliens mit Hamlet aus dem Gedächtnis, so bleiben die Wahnsinnsscenen ein Räthsel; erinnert man sich aber iener Unterredung, so verlieren diese Scenen nicht ein Atom von ihrer wundervoll ätherischen Zartheit und sind doch auch überreich an festem Gehalte. Nicht wie von fremdher zugetragen, sondern organisch hervorblühend wiegen sie sich dann in der Blätterkrone dieser rauhen, gewaltigen Handlung. Alles was er dort verschweigen musste, rettete der große Dichter hierher herüber und gab uns statt farbloser schwacher Strahlen eine herrliche Brechung des Lichtes in den Prismen des Unheils und Wahnsinns. Was ist natürlicher als dass der irre Geist zu dem letzten glückvollen Augenblick zurückflieht? Denn jene Unterredung, das war Opheliens letztes größtes Glück, da gab sie, da empfieng sie, da gab sie den Beweis ihrer Treue, da tröstete Hamlet sie mit dem zärtlichen Worte der Liebe, da erfuhr er von der Verbannung nach England, erfuhr sie von dem Grund seiner Leiden. Doch nein, den ganzen Grund erfuhr sie nicht. Nein, sagte er, was mir ist, darnach frage nicht, doch wisse, deine Ahnung ist richtig. Mein Wahnsinn ist geheuchelt, Claudius und ich sind Todfeinde und er strebt mir nach dem Leben, doch mehr kann ich dir nicht sagen. Dank dir, Ophelia, dass du mich gewarnt hast, und nun dies geschehen, werde ich nicht unterliegen in dem Kampfe. Und weine nicht, verzweifle nicht, ich hoffe Alles wird gut gehen, wir müssen nur geduldig sein. Was immer aber geschehen möge, nicht wahr, du wirst mich nicht verdammen? Nein, zweifle nicht an mir, und ob die Flüche aller Menschen mich verfolgen, du, die Einzige, du, meine Taube, weißt es, Hamlet ist nicht fähig verworfener Handlung. Wenn ich aber doch fort muss? O nein, das wird nicht der Fall sein! Wenn aber doch,

nun, dann werde ich wiederkommen. Siehst du dort das Grab meines Vaters? Bei diesem Grab schwöre ich, dass Claudius mich nicht besiegen soll, und scheine er noch so mächtig und ich ohnmächtig. Mächtig! Was ist Macht? Alles ist vergänglich. Wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können. Ja, ich hoffe, Alles wird gut gehen, wir müssen nur geduldig sein — dann segne ihm Gott die Mahlzeit! . . . Und du, was immer auch geschehen mag, vergiss den Hamlet nicht, der dich geliebt hat. Ja, ich liebe dich, denn du bist anders als die anderen. Du, meine Taube, bist sanft und gut und treu. Da ist Vergissmeinnicht, das ist zum Andenken — ich bitte dich, liebes Herz, gedenke meiner. Und da ist Rosmarin, das ist für die Treue — fahr wohl, meine Taube!

Und wie abgerissene Blätter im Winde so schweben in Opheliens Erinnerung einzelne süße, todte Worte umher, und sie spricht:

„Ich hoffe, Alles wird gut gehen; wir müssen geduldig sein."

„Wir wissen wohl, was wir sind, aber nicht, was wir werden können; Gott segne euch die Mahlzeit."

„Da ist Vergissmeinnicht, das ist zum Andenken. Ich bitte euch, liebes Herz, gedenket meiner. Und da ist Rosmarin, das ist für die Treue."

„Fahr wohl, meine Taube!"

Wer sonst kann diese seltsam rührenden Worte gesprochen haben, als Hamlet? Natürlich und mit tiefer Symbolik zugleich lässt der Dichter die Erinnerung an das letzte Glück magisch aufleuchten im Zwielicht des Verstandes. „Alte Wunder wieder scheinen", und schmerzliche Thränen erscheinen zu blutigen gesellt, welke Hoffnungsblumen in den frischen Kranz gemischt, den der Wahnsinn gewunden. So spielt der Wahnsinn, wie bei Shakespeare immer, mit Gesehenem und Erlebtem, und das holdeste

Wahnsinnsbild, Ophelia Blumen vertheilend und selbst mit Blumen geschmückt, keimt einfach und natürlich aus dem Abschied von dem durch Claudius' Schuld nun für ewig verlorenen Geliebten.

f) In Bereitschaft sein ist Alles. — Recapitulieren wir. Was man thun muss, muss man rasch thun; man muss es doppelt rasch thun, wenn Gefahr im Verzuge ist; dass Gefahr im Verzuge ist, weiß Hamlet; wenn er es weiß, so hat er es von Ophelia erfahren; wenn von ihr, so hat er es stundenlang vorher schon erfahren — und wenn dies, so hatte er physisch genügende Frist zu überlegen, vorauszuschaun, sich seiner Vernunft zu bedienen, genug Zeit, sich für den Augenblick des Gerichts zu bereiten, genug Zeit, mit sich ins Reine zu kommen, ob der Urtheilsvollzug unter allen Umständen rasch wie der Blitz erfolgen muss, oder unter welchen Umständen eine Verschiebung von Nöthen, trotzdem die höchste Gefahr im Verzuge ist. Und zwar darf man uns jetzt nicht mehr mit dem abgeschmackten Worte kommen, dass das Denken des Handelns Tod sei. Es hat sich ja gezeigt, dass dieses Wort nicht wahr ist; die Prüfung der Glaubwürdigkeit des Geistes führte ja zu der gebieterischen Erkenntnis, dass es nothwendig ist, alle Möglichkeiten zu erwägen und sich einzurichten für alle Eventualitäten. Welcher vernünftige Mensch hält es denn anders, und ist es nicht komisch, dass die deutsche Kritik noch heute eine Frage daraus macht, die Kritik desselben Volkes, dem ein erhabenes Beispiel von den Tagen seiner Wiedergeburt an die Mahnung zurief, dass man nur siegt, wenn man vorausschaut und unablässig an Geist wie an Kräften bereit ist? Wären nun solche Umstände denkbar, die eine Modification des Racheplans erforderten, so wären dies sehr „nothwendige Punkte", und es wäre sehr gut, wenn Hamlet „mitten in dem Strom, Sturm und Wirbelwind der Leidenschaft" sich die Mäßigung

bewahrte, sich mit ihnen zu beschäftigen; und wären dies nun gar Punkte von solcher Art, die vorauszusehen jedem Menschen und ohne besonderen Geistesaufwand möglich, so wäre es noch etwas mehr als gut, ihrer zu gedenken. Denn wenn die Voraussicht berechenbarer Möglichkeiten und die Vorbereitung für alle Fälle anderwärts bloß Sache der Zweckmäßigkeit sein mag, so ist ja doch ein Fall hier, in dem sie zur unabweislichen Pflicht wird. Oder ist es nicht ein allgemein giltiger Satz, dass

> . . . der uns mit solcher Denkkraft schuf,
> Vorauszuschaun und rückwärts, uns nicht gab
> Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
> Um ungebraucht in uns zu schimmeln?

Und wenn dieser Grundsatz allgemein gilt, gilt er nicht noch bedingungsloser bei dem Mann, dem die Gerechtigkeit sich vertraut hat? Hier ist er ja erstes und oberstes Gesetz, beim Richter ist Zurückschaun und Vorausschaun ganz positive Pflicht, so dass er überhaupt aufhört, Richter zu sein, wenn er diese beiden Forderungen nicht leistet. Dazu ist er da, darin erschöpft sich die Thätigkeit seines Amtes, das verlangt man von ihm, dass er zurückschaue bei Prüfung des Bestandes und der Größe der Schuld, und dass er, wenn nöthig, vorausschaut, zum Zwecke der Vorbereitung und sicheren Ausführung der Strafe. Mit einem Worte,

> Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
> Nicht macht zum Sclaven, und ich will ihn hegen
> Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen,

und ihm das Schwert der Gerechtigkeit übergeben. Er wird sich Mäßigung bewahren, in ihm wird die Vernunft nicht schimmeln, er wird vorausschaun und zurückschaun und sich bereiten. Denn „in Bereitschaft sein ist Alles", bereit sein für alle Fälle heißt in allen Fällen gerecht sein,

und unvorbereitet sein und sich überraschen lassen, heißt der Gerechtigkeit seines Handelns nicht gewiss sein. Wenn also dem Richter im letzten entscheidenden Augenblicke Bedenken aufsteigen über die Zulässigkeit dessen, was er thun will, und wenn er sich in der Entscheidung dieser Frage irrt, trotzdem Zeit, Nothwendigkeit, oder auch nur Antrieb vorhanden war, auch diese Rücksichten zu erwägen, dann entschuldigt ihn nicht der drangvolle Affect des Augenblicks, sondern er hat sich dann ganz positiv gegen die Pflicht seines Richteramtes vergangen. Und wenn man nun besser zusieht, dann wird es auch offenbar, dass genau in der eben beschriebenen Weise Prinz Hamlet seine Pflicht nicht gethan hat.

g) Gebet, Reue, Geständnis. — Endlich muss ja doch einmal der Irrthum verabschiedet werden. der Hamlets Schuld in der Energielosigkeit oder gar in der Feigheit seines Wesens gesucht hat. Hamlet hatte eine Pflicht und musste handeln, er hatte den guten Willen und wollte handeln, und schließlich hatte er auch die Thatkraft und hat gehandelt, hat im Zimmer der Mutter gehandelt, hat bloß zwei Minuten später gehandelt, und es war nur ein Irrthum, wenn er da den X statt des Y getroffen hat. Wenn er also nicht früher handeln durfte, später nicht handeln konnte, und in der Mitte gerade, auf die es ankommt, durchaus nach dem Recepte der Kritik verfuhr, und wenn der Zeitraum, den er ausließ, eben nur in einem einzigen, kurzen Augenblick bestand, den er rasch wieder einzubringen sich bemühte — dann ist es ja im höchsten Maße widersinnig, ihn der Thatlosigkeit zu beschuldigen, und noch größeres Unrecht ist es, wenn man diesen furchtlosen, selbstvergessenen, blitzartig vorgehenden Mann der That trotz so vieler sprechender Beweise einfach zu den Feiglingen wirft.

Nun ist es ja aber doch auch wahr, dass er ungeheuer viel überlegte? Er erwog. ob sein Vater ermordet wurde

und ob Claudius der Mörder, erwog, wie zu erweisen, ob die Anklage wahr oder falsch ist, erwog, was ein edles Gemüth thäte, damit der Schuldige gestraft werde und die Mutter am wenigsten leide. Und wenn er nun solchermaßen ein Riesennetz von Gedanken wob, und wenn er es mit der Gewissenhaftigkeit eines Engels that, der in der Masse der thatsächlichen, moralischen und rechtlichen Elemente des Falls selbst das kleinste und unscheinbarste nicht verachtet — was wollen wir dann von ihm? Was bleibt ihm dann noch zu erwägen? Oder soll er gar ein und dasselbe Ding zum zwanzigsten Mal überlegen? Dann that er ja Alles, was er konnte und sollte! Oder that er es nicht? — Darauf antworten wir nun kurz und bündig: Nein, er that es nicht, der Schein betrügt, und die Wahrheit ist denn doch, dass er in seiner Leidenschaft viele Stunden verstreichen ließ, ohne zu überlegen, ohne sich zu bereiten. Viele Stunden — und daraus geht hervor, dass wir damit auf die Tödtung des Polonius nicht zielen, und dass also unsere Klage nicht schlechtweg auf mangelnde Ueberlegung, sondern auf die unbenützte Möglichkeit vorheriger reiflicher Ueberlegung gerichtet ist. Gewiss, auch als er nach dem Mann hinter der Tapete stieß, hat Hamlet nicht allzuviel überlegt; denn er hätte an Jemanden denken dürfen, dem das Lauschen Passion war, er hätte die Stimme dieses Jemand kennen dürfen, und namentlich hätte er sich fragen dürfen, wie denn Claudius hierhergekommen sein kann, ohne dass er ihn sah — und wenn er nun trotz alledem rasch zustieß, so war das Phlegma eines Holländers freilich nicht dabei. Ist dies nun Schuld, so ist es doch sicherlich nicht diejenige, die wir hier meinen und von der wir sagen, dass es möglich war, sie durch rechtzeitiges Vorausschauen zu vermeiden. Denn wem wird es einfallen, dass es gut wäre hinter einen Vorhang zu blicken, und wenn man sich Tage vorher schon den Kopf zerbricht? Dies ist ja an sich schon eine seltene, aus dem gewohnten

Vorstellungskreise fallende Situation: und wie soll man nun gar erst darauf rathen, dass ein Mörder und eine Ehebrecherin gleich nach dem ersten öffentlichen Eclat nun gar noch einen fremden Zeugen zuziehen könnten zu der furchtbaren Auseinandersetzung mit dem rasenden Kläger? Dies ist ein so unglaublicher, der kühnsten Combination unzugänglicher Fall, dass es unmöglich von uns Menschen gefordert werden kann, an Ähnliches zu denken und uns selbst auf solche Eventualitäten zu bereiten, und daher ist auch die Tödtung des Polonius, wenn Schuld, so doch nur Schuld eines Augenblicks und nicht vieler Stunden. Den Vorgang im Zimmer der Mutter lassen wir hier also bei Seite; dass sich aber Hamlet im Zimmer des Mörders seiner Denkkraft nicht bediente, das war wirklich eine Folge stundenlangen schuldvollen Schlafes der Vernunft und der Überlegung.

Es gibt hier aber ein Erstens und ein Zweitens, was man uns fragen wird. Erstens: Wenn Hamlet selbst gleich nach Opheliens Mittheilung den Finger an die Nase gelegt und angefangen hätte zu überlegen, hätte er denn nothwendig errathen müssen, dass er den König im Gebet antreffen könnte? Und zweitens: Selbst wenn er es vorausgesehen hätte, hätte er denn anders handeln können, als er es gethan hat? Wenn man nun also frägt, was wollen wir darauf antworten?

Ich sage, folgendes:

Auf das Gebet als solches, auf das Gebet als Situation musste Hamlet freilich nicht rathen, an den Gemüthszustand aber, aus welchem es geflossen ist, an den war er zu denken verpflichtet. Ausdrucksweisen und Erscheinungsformen, Situationen und Posituren, gefaltete Hände, Kniebeugung und Gebete, das Alles entzieht sich der Voraussicht; doch sich zu fragen, wie es wohl nach dem ersten heftigen Schrecken in der Seele des Claudius ausschauen wird, das

ist keine müßige Meditation, sondern eine unabweisliche und in ihren praktischen Consequenzen höchst bedeutungsvolle Forderung des Rechtes. Ich bitte jeden, der will, sich hierüber bei dem ersten besten gewissenhaften Richter zu erkundigen, ich bitte ihn nur zu fragen, ob er im Falle eines subtilen Indicienbeweises seine Pflicht schon zu Ende glaubt mit der Zusammentragung der vielen Indicien, und ob er nicht vielmehr auch das Herz des zu Richtenden nach den Spuren und Resten der angebornen Reinheit durchforscht und sie mit heißem Bemühen zu wecken und zum Leben wieder anzufachen bedacht ist. Es ist etwas in dieser Thätigkeit, das uns beruhigt, stärkt und erhebt, und zuweilen, wenn unsere Seelen im Aufschwung sind, sagen wir, nach großen Vorbildern ausschauend, es offenbare sich darin die Gesinnung eines Engels, der milde Ernst eines Gottes, und eine Menschenliebe, die selbst an der verbrecherischesten Seele nicht verzweifelt. Aber braucht es wirklich erst des Begeisterungsrausches, um uns den Wert dieser Thätigkeit zu lehren? Sie ist ja nichts Neues und Unerhörtes, ist dem Boden unseres täglichen Bedürfnisses entwachsen — es ist ja nichts, als die alte, einfache, praktische Gerechtigkeit, die uns den Indicierten zur Reue zu bewegen dictiert! Und zwar geschieht dies nicht, um durch den Anblick des reuigen Verbrechers unseren Vorstellungen von der Güte der menschlichen Natur zu schmeicheln, und auch nicht, weil uns ein weicherer Sinn zur Aufsuchung von Gründen für Strafmilderungen und Gnadenertheilungen hintreibt; nein! sondern der gerechte Richter will Alles gethan haben, um nicht nur Wahrscheinlichkeit, sondern volle Gewissheit von der Schuld des Angeklagten zu erlangen, und nun bedeutet ihm eben die Reue die Ausschließung jeder Möglichkeit eines Irrthums: sie bedeutet Gewissheit, bedeutet einen unumstößlichen, einen directen, objectiven, nicht mehr anzuzweifelnden Beweis der begangenen That — denn wer bereut, wird

zum Geständnisse schreiten. Bekanntlich gestattete das Mittelalter keine Verurtheilung bei fehlendem Geständnis, aber es liebte die langen Wege, das Aufwühlen der Deliquentenseele nicht, sondern erpresste die Selbstbeschuldigung durch die Folter und nannte das Resultat dann Geständnis. Allein zerbrochene Knochen und blutrünstige Scheinjustiz sind nicht nach Shakespeares Geschmack. Nicht Gewalt noch Dogmen noch Satzungen welcher Art immer sind diesem großen Humanisten und Wahrheitsfreund die Quellen des lebendigen Rechtes — das Gewissen des Menschen allein sagt uns, was wahr ist und recht.

Hamlet muss daran denken, ob nicht Claudius bereuen und gestehen wird; ja noch mehr, wäre es denn gerechtfertigt, wenn er sich mit Geringerem befriedigte, und hatten wir denn früher recht zu sagen, dass das Entsetzen des Claudius im Schauspiel ihm vollen Beweis gab? Keineswegs! Selbst wenn ich weiß, dass dieser verderbte Geist eine Königin verführt, einen Thron erschlichen, mich wie seinen Todesengel gehasst, mit Spionen umgeben und meine Beseitigung erdacht hat, so weiß ich darum noch immer nicht, ob er der Mörder des Königs; und wenn ich ihm öffentlich die Anklage ins Gesicht schleudere und er darob fassungslos davonläuft, ist dies darum nothwendig ein Schuldbekenntnis? Kann es nicht eine Folge jenes Schreckens sein, wie ihn solch' eine Beschuldigung in unzähligen Fällen hervorbringt, und muss ich mir als gewissenhafter Richter nicht sagen, dass auch ich gegen die Wirkung eines unvermutheten Überfalles keineswegs gefeit bin? Freilich, Hamlet steht mit der Beurtheilung der Beweiseskraft dieses Entsetzens nicht allein; auch dem Horatio, auch uns scheint es „mit wundervollen Stimmen" zu beweisen. Allein nur gemach, wir wollen einmal zusehen, wie es damit steht. Den Horatio wollen wir nach einer Viertel- oder halben Stunde, wenn die Auf-

regung verrauscht sein wird, fragen, ob er noch immer von der vollen Beweiskraft jenes Momentes überzeugt ist. Und was uns Zuschauer betrifft, uns, die wir ohnehin klar sehen, weil sich uns Claudius bereits im Beginne des dritten Actes verrathen hat, was ist es für groß Wunder, dass uns nun die wahre Quelle seines Entsetzens sofort sichtbar ist!

Wie trifft
Dies Wort mit scharfer Geißel mein Gewissen!
Der Metze Wange, schön durch falsche Kunst,
Ist hässlicher bei dem nicht, was ihr hilft,
Als meine That bei meinem glatt'sten Wort!
O schwere Last!

Polonius, der nichtsahnende Wahrmund, hat eine Bemerkung gemacht, auf deren Zuckergehalt er sehr stolz ist, und seitdem darauf Claudius, von niemandem als von uns gehört, in jene schreckliche Klage ausbrach, wissen wir ja Alles und brauchen überhaupt nicht mehr Schauspiel und Entsetzen und Reueausbruch und andere Beweise, und niemand von uns, sondern einzig und allein Hamlet ist es, der ihrer noch benöthigt; und nicht darum sitzen wir im Theater mehr, weil hier für uns ein Räthsel vorhanden wäre, sondern nur um zu sehen, wie dem Hamlet die Lösung dieses Räthsels gelingt und was er darnach anfängt. Es herrscht also bezüglich ein und desselben Momentes, der Flucht des Claudius aus dem Schauspiel, ein immenser Unterschied zwischen dem Zuschauer und Hamlet. Der erstere darf sagen: Dies ist Beweis, Hamlet darf es noch nicht; für jenen wird schon ein Zucken mit den Wimpern Selbstverrath sein, der Prinz muss vorsichtiger schließen; für uns steht sachlich überhaupt keine Frage mehr, der Uneingeweihte steht vor unverändertem Dunkel. Ein Indiz? O ja, er hat ein starkes, meinetwegen sehr starkes Indiz, aber keinen jener einfachen, objectiven Beweise, bei denen man sagen kann: der und der ist dabei gewesen, diese

Augen haben es gesehen, dieser Mund kann davon erzählen — sieh her, ist's nicht lächerlich zu leugnen? Denn das sind objective Beweise, und ihrer einen haben wir in den geflüsterten Worten des Claudius, während das, was wir mit Hamlet im Schauspiele sehen, für sich allein noch nicht Grund gibt zum Schuldspruch. Die Sache ist also die, dass wir einfach Hamlets Voreiligkeit nicht bemerken — worüber wir uns nachträglich nach Herzenslust schämen dürfen; bei näherem Zusehen aber erkennen wir klar, dass uns der Schelm von Dichter absichtlich in diesen Zustand der Blindheit versetzt hat. Gerade für den Augenblick im Schauspiel wünschte er uns in solcher Disposition, dass uns jeder Gedanke Hamlets vernünftig und selbstverständlich erscheinen sollte, ja, gerade hier bedurfte er unserer totalen Selbstenteignung und Identificierung mit dem Helden — und wie wäre dies zu erreichen, wenn man nicht zuvor der Nüchternheit, der kühlen Skepsis in den Weg tritt? Wenn Shakespeare es geschehen ließe, dass der klare Verstand stutzt und sagt: ich begreife nicht, wie Hamlet daraufhin von erbrachtem Beweise sprechen kann — dann wäre ja durch solchen klaren, scharfen Widerstreit zwischen dem Helden und uns jede Möglichkeit tragischer Wirkung vereitelt; oder wäre es Tragödie und wäre es Poësie, wenn lediglich die kalte, verstandesmäßige Logik zum Erwachen gereizt wird? Nein! Shakespeare verfolgt einen anderen, einen schön verborgenen Zweck. Er ahmt die Natur nach, und auch die Zuschauer sollen der Bühne gegenüber so sein, wie sie in der Natur sind. Wie ist es denn im wirklichen Leben? Schon, schon droht der Abgrund, und wir sollen seine Nähe nicht merken; hier das Schneeflöckchen trägt den Ursprung der Lawine in sich, und wir sehen nichts von kommenden Gefahren. Die unendlich zarte Linie, die die Grenze zwischen Vernunft und Leidenschaft, Recht und Unrecht, Heil und Verderben ist, ist so schwer wahrzunehmen, so selten im Fluge zu berechnen — und

so soll uns auch Hamlet nach Recht zu handeln scheinen, nachdem er doch die Grenzscheide bereits überschritten hat, damit wir dann, wenn der Absturz erfolgt, selbst wie vom Blitz getroffen, in höchstem Schrecken uns ans Herz greifen und fragen: Um Gott, wie ist denn das geworden, wie war es möglich, und ist es denn möglich, dass es unvermeidlich gewesen? Verhüllung des Weges zum Verderben und Überraschung im Augenblick des Verderbens, das ist künstlerischer Shakespeare'scher Zweck, und diesem tragischen Aufstieg und Sturz zulieb ist also Alles gestaltet, und wenn denn der Dichter gleich anfangs unser Votum gegen Claudius gewinnt, so ist es, damit wir nachher die Voreiligkeit in dem Votum des Prinzen nicht gewahren. Er will uns täuschen, oder vielmehr, er will, dass wir selber uns täuschen. Kenne ich euch denn nicht, ihr Menschen? sagt er. Das ist ja so die Regel bei euch, dass ihr subjectiv, nicht objectiv urtheilet und einen Anderen nicht nach dem ihm gebürenden Maße, sondern nach euch selber richtet, hochschätzet und verdammt, und so sollet ihr mir auch diesmal präpariert sein! — Und wie richtig er damit denkt, dies lehrt ja der Erfolg. Was die Nacht bringen wird, raunt uns das Stück schon am jungen Morgen ins Ohr, und bestochene Zeugen, nahmen wir dann ein Jahrhundert lang nicht wahr, wie gering die Brosamen sind, mit denen sich Hamlet befriedigt. Das Erschrecken des Königs ist objectiv gar kein Beweis — ein Beweis sieht anders aus — Claudius' Geständnis ist der Beweis.

Der Schluss ist so einfach! So tief in den Thatsachen begründet, im Rechte! Und noch mehr, er folgt auch aus der innigsten Absicht des Werkes. Denken wir uns doch in die Seele des Dichters. Wer den Dichter will verstehn, muss in Dichters Seele sehn. Hier sitzt er an seinem Tische, und sinnt und sinnt, was zum höchsten Preise seiner geliebten Kunst zu sagen; und wenn er nun nichts anderes wüsste, als dass ein Mörder, der sich beobachtet sieht, tief

erschrickt und Reißaus nimmt, wäre dies nicht zu wenig? Was ist solch ein armseliger Polizeitriumph verglichen mit jenem, den Shakespeare uns verheißen! Denn er schrieb, dass der Spieler hier

, . . . die Bühn' in Thränen
Ertränken und das allgemeine Ohr
Mit grauser Red' erschüttern, bis zum Wahnwitz
Den Schuld'gen treiben kann;

dann schrieb er,

. . . . dass schuldige Geschöpfe,
Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst
Der Bühne so getroffen worden sind
Im innersten Gemüth, dass sie sogleich
Zu ihren Missethaten sich bekannt;

und mithin handelt es sich ihm um eine andere, tiefere Wirkung des Schauspiels, als bloß um Schrecken und Flucht des Mörders. Nein, diese Consequenzen sind bloß der Wirkung erster und inferiorster Theil. Diesen Schrecken hervorzubringen bedarf es nicht eines so edlen Apparates; jedes andere Mittel kann ihn ebenso gut erzeugen; das Auge des Detectivs, die Handbewegung eines Räubers, das Wort „Mörder", das mir an einer Straßenecke von einem Unbekannten von sicherem Verstecke aus nachgerufen wird, wird es ebenfalls zustande bringen, dass mir das Herz bis an die Kehle springt, und dass ich mich eilends entferne. Und wie gesagt, es ist ein Schrecken von gemeinster Art, durch den Anblick naher Gefahr gezeugt, und indem er mich in die Flucht treibt, thut er ja nichts anderes, als dass er gerade den egoistischesten, den Selbsterhaltungstrieb zu höchsten Flammen anfacht und mich alle Wege suchen lässt, um Rettung zu finden. So kann es also kommen, dass er statt den Mörder zu verderben, ihm vielmehr dienlich ist; denn was ist natürlicher, als dass nun Claudius die zögernde Langsamkeit verabschiedet und endlich rasch zuzustoßen

sucht, um den Todfeind, von dem er sich verfolgt sieht, zu verderben? Und darum folgt auch als unmittelbare Eingebung des Schreckens die sofortige Inangriffnahme des zweiten mörderischen Planes — denn herbei, ihr Henker, herbei, führet den Prinzen nach England! Aber in demselben Augenblick stellt sich auch schon — wunderbar schön! — die zweite und edlere, die wahre Wirkung des Schauspieles ein. Denn was bedeutet die kurze Scene zwischen Claudius, Rosenkranz und Güldenstern? Geben wir uns doch Rechenschaft: Ich werde angeklagt und gebe mich verloren, ich glaube mich gerichtet, geächtet, als Mörder geflohn, schon, schon meine ich, wird man unter allgemeinen Flüchen mich tödten — und statt alles dessen begibt sich ja ein förmliches Wunder. Denn was braucht es noch für einen Beweis, dass mein Schrecken ein thörichter war? Zwei, drei große Adelige stehen vor mir und sprechen mit unerschütterter Ehrfurcht; ganz sowie früher den Rücken gebeugt erwarten sie Befehle vom Herrscher; sie sprechen mir Muth zu und richten mich auf — und das soll gar nichts bedeuten? Es ist ja ein Vertrauensvotum wie nur irgend eines, es beweist, dass man dem Hamlet nicht glaubt und den schwersten Verdacht auf ihn wirft, es sagt, dass man mich ob seiner Beseitigung nicht allzusehr tadeln wird, und dass ich mich sicherer fühlen darf als je vorher! Darum vorwärts, Mörder, vorwärts mit kaltem Blut! Nachdem du das lange Gefürchtete, den ersten Ansturm des Prinzen, so heil überstanden hast, nachdem deine Macht feststeht, deine Diener dir treu sind und seine Ohnmacht nun klar an den Tag tritt, was hast du da noch zu fürchten? Vorwärts! Auf mit ihm in das Todesland nach England und dann wirst du endlich ausruh'n von dem Kampfe!

Ich denke, es ist klar, dass ein Richard, ein Franz Moor, ein Dionysius so sinnen und handeln wird. Und statt dessen was geschieht hier?

Es geschieht, dass der Mörder zusammenbricht!

Fern von dem Auge, das ihn gebannt hielt, von dem Feinde, der nun bald ohnmächtig sein wird, und von unmittelbarer Gefahr — von niemandem mehr verfolgt, als von seinem Gewissen allein, vor niemandem mehr erbebend, als vor dem wachen Gewissen allein, stürzt Claudius verzweifelnd zu Boden. Und nicht der Schrecken vor Gefahren, vor Strafe, vor Hamlet beherrscht seinen Geist — es ist die Natur seiner That allein, vor der er erschaudert. O, wie tief ist er getroffen durch die Wirkung der gewaltigsten Kunst, wie traf sie ihn im innersten Gemüthe! O, hätte er sich sehen können, wie er jetzt den Lucianus auf der Bühne sah, vielleicht hätte er den Brudermord nicht begangen! O Busen, schwarz wie todt, wie bist du nun nicht des egoistischen, sondern reineren, sittlicheren Schreckens voll, des Schreckens des Mörders vor sich selber! Schrecken vor der Gefahr — wie leicht ist der erzeugt; doch dass der Missethäter vor sich selber erschrickt und in Schauder vergeht, das ist die Wirkung der Tragödie. Und komme ich dazu und finde ihn in diesem Zustande, so werde ich fragen: Wie kommt es, dass du so daliegst? Was kniest du nicht dort auf dem trefflich gepolsterten Betschemel, sondern auf nacktem Boden, wo du die Kniee dir wunddrückst? Was schlägst du mit der Stirne die Erde? Warum diese flehentlich ausgestreckten Hände, dieser wüthende Krampf, diese Seufzer, dieses Stöhnen, dass schier der Bau in Trümmer geht? In der Kirche, o König, sah dich Niemand noch so — betest du immer so, wenn du allein bist? . . . Nein, erbärmlicher Sclave, dies ist keines Königs Gebet. Wehe dir, wenn dich Jemand so trifft, der deinen Schrecken im Schauspiel gesehen, denn dieses Gebet ist Geständnis, Beweis deiner Mordthat!

Und siehe, da kommt einer, der ihn im Schauspiel gesehen und sagt: Dies Gebet ist — Gebet!

h) Das Trauerspiel der Vernunft. — Wir sind am entscheidenden Punkte. Und nun wir in diesem Drama von Anfang bis jetzt einen ganz eigenen philosophischen Geist an der Arbeit gesehen, so gehört auch jetzt, bevor das letzte Wort über den Helden gesprochen wird, unser Blick dem rationalistischen Gedanken des Dichters.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die uns sichtbar gewordenen Ausstrahlungen der Aufklärungsidee. Hoch über allem die Forderung der Gerechtigkeit, ihr zur Seite die einzige Dienerin, auf deren Treue Verlass ist, die Vernunft, und beide aufs innigste verschmolzen und lebensvoll wirksam in dem frei herrschenden Gewissen des Menschen, das so in die höchste entscheidende Stellung erhoben ist in allen Fragen der Moral und des Rechtes. Und Erkenntnis um Erkenntnis, Gewinn um Gewinn reifen von diesem fruchtbaren Grund aus. Die Vernunft ist die Ordnerin aller Lebensgebiete; wohin sie dringt, entstehen Revolutionen und wird es Licht. Da ist die Todsünde des Zweifels — sie erlaubt ihn, ja macht ihn zur Pflicht; da ist der Geister- und Wunderglaube — sie läutert ihn, scheidet die Welten, erklärt das Diesseits unabhängig vom Jenseits; da ist das geoffenbarte Moralgesetz — sie erweitert es, lehrt Schonung, kennt keine strenge Gerechtigkeit ohne Milde; da ist der König, der über dem Gesetz steht — sie unterwirft ihn dem Gesetz und dem Rechte; da ist der unfreie Unterthan — sie verpflichtet ihn sich zur Freiheit zu erheben . . . Das Alles ist Aufklärung. Wir bedürfen nicht weiterer Explicationen. Der Geist unserer Philosophie, unserer Moral, unseres Rechtes, unser wissenschaftlicher und politischer Geist strömt durch dieses Gedicht, oder richtiger entströmt ihm als einer der heiligen Quellen, die sich um jene Zeit der Menschheit geöffnet; und das lange undeutlich und stückweise Geahnte, mit klarem Bewusstsein sprechen wir es jetzt aus: durch seinen „Hamlet“ mehr als durch alle anderen Werke ist Shakespeare einer der

Mitbegründer der Neuzeit geworden, und kurz nach Reginald Scott, und früher als Newton, Locke, Milton, Cromwell, ja früher selbst als Baco, der die Nothwendigkeit des Zweifels gelehrt hat, sehen wir den großen Dichter an der Arbeit. Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen — mögen Andere Anderes dichten, Shakespeare singt den Aufschwung und die Befreiung der Geister. Er zeigt der Vernunft ihre eigenen Züge, der Unvernunft ihr eigen Bild, und den Abdruck seiner Gestalt einem Jahrhundert, dessen Geburt in die schrecklichste Finsternis fiel und dessen müde, alte Glieder in den Strahlen einer jungen Sonne sich wärmen. Und nun, nachdem er an der Grenzscheide zweier Welten zurück- und vorausgeschaut und die ganze Gewalt der großen Strömung durch sein Gedicht geleitet hat, wo der Donner ihres unterirdischen Laufes vernehmlich aus der Tiefe heraufklingt, nun wagt er auch den letzten Schritt und stellt die Frage, wem die Entscheidung in Gewissenssachen gebürt: dem Gewissen selbst oder der kirchlichen Lehre? Doch nein, er frägt nicht, streitet nicht, disputiert nicht; sondern mit den großen stillen Mitteln der Kunst zeigt er, wie die bewegenden Ideen der Zeit jeden Einzelnen in seinem bescheidensten Schicksalskreise ergreifen, und wie ein höchst edler und kraftvoller Geist, der mächtig so viele Fesseln der Unfreiheit zerrissen hat, zuletzt dennoch zum Fall kommt und über einen der alten Fallstricke strauchelt. O Jammerstand,

> O Seele, die sich frei zu machen ringend,
> Noch mehr verstrickt wird!

Gerecht in seinem Herzen, muthig in seinem Zweifel, vorsichtig gegenüber der Beweiskraft des Wunders, dürstend nach begreiflichen, natürlichen Beweisen, der schlechten Mutter guter Sohn, des gekrönten Verbrechers unerschrockener Richter, — ein freier, tapferer, höchst edler

Mann, geht Hamlet doch in Befolgung einer überkommenen kirchlichen Anschauung zu Grunde.

Ist dieses Gedicht darum eine Streit- und Disputirschrift? Nimmermehr; wohl aber ist es eines der schönsten Zeitgedichte, die je ein Poët ersonnen hat, und zu allen Charakteren, die man ihm sonst noch zuschreibt, ist es nothwendig, ihn auch in diesem seinem bedeutendsten Sinne zu nehmen. Und was hindert uns denn, dies zu thun? Seltsam! Wir Deutsche sind doch sonst nicht exclusiv modern, wie wir auch nicht exclusiv national sind; in unseren Schulen und Weltliteraturen werden wir zur Mitempfindung des Entlegensten und Specifischesten gedrillt; wir schwimmen in allen Urhistorien vergnügt wie der Fisch in seinem Element, leben in fernen Culturen, begreifen fremden Glauben und schließen selbst Egyptisches, Chinesisches und Indisches mit der Leidenschaft von Patrioten ans Herz. Kurz wir finden uns in die religiösen Gefühle aller Völker und aller Zeiten, und kein Poët wird von uns getadelt, wenn er Anschauungen und Kräfte spielen lässt, die sein Auge lebendig wirksam gesehen — und nur der arme Shakespeare soll nicht dürfen, was doch allen Anderen erlaubt war, und wenn er die Entstehung unseres ureigensten Bodens, das Werden unserer modernen Cultur schildert, entsagen wir dem historischen Bewusstsein und verabschieden den gelenk mitfühlenden Geist! Ja, wir sind seltene Acteure; um Hekuba weinen wir Thränen, und für den Schoß, der uns in Wehen geboren hat, fühlen wir nichts. Es ist klar, gegen wen unser Vorwurf sich richtet. Nicht gegen das ungelehrte Publicum; mein Gott, es ist ja eben ungelehrt, es ist in anderen Anschauungen erzogen, und wenn nicht der Dichter es lange sorgsam vorbereitet hat, so kann es aus sich heraus nicht begreifen, welche besondere Wirkung Hamlet dem Gebete zuschreibt, dass er sich davor zurückzieht. Dass aber auch die Kritik es weder weiß noch fühlt, und dass sie eine Glaubensfrage für kein ernstes Thema

hält in einem Drama aus den Jahrhunderten wüthendster Verfolgung, das ist eine Erscheinung — die Erscheinung eines unhistorischen, unkritischen Geistes mitten am hellichten Tage. Nein, denken wir nur an die Zeit. Überall in seinen Stücken, wo Fremdartiges und Überweltliches in Frage kommt, wirbt der Dichter mit unendlicher Sorgsamkeit um unser Verständnis und unser theilnehmendes Gefühl; und wie kommt es nun, dass wir gerade beim Gebet im „Hamlet" solch eine Bemühung nicht gewahren und dass wir schier plötzlich und unvermittelt vor der nackt hingestellten Frage uns sehen? Es kommt daher, weil Shakespeares Publicum einer Vorbereitung in diesem Punkte nicht bedurfte. Sowie heute Jedermann den Widerstreit zwischen Arm und Reich versteht, so war es für das Europa der Elisabeth und der Maria Stuart, für die philippinische, maximilianische und rudolfinische Welt ein Gegenstand des eigensten Interesses und der glühendsten Actualität, wenn ihm die Frage entgegentrat, ob das Gebet den Mörder reinigt oder nicht, ob es Zauberkraft hat oder nicht, ob es das ewige Wesen in seiner gerechten Entschließung erschüttern und umstimmen kann oder nicht. Ja, das Alles ist das Gebet im Stande, sagte die Kirche, nein, Gott urtheilt nach Werken und nicht nach Opfern und Gebetsmechanismen, sagte das innigere Gewissen und der nach einer freien Moral dürstende Geist; und sowie um die anderen theologischen Streitfragen, so wurden auch um diese die Millionen Menschen gehenkt, gerädert, in die Flammen geworfen und auf den Schlachtfeldern niedergemacht. Wo hatte denn Shakespeare unter seinen Zuschauern einen Menschen, der nicht davon zu erzählen wusste, der nicht in seinem stillen Winkel von dem Rückschlag des Kampfes getroffen wurde, der nicht freudig bereit war, für diese oder jene Lehre in den Tod zu gehen? Und siehe, überall in Geschichte und Welten findet sich die Kritik mit dem Compass ihres historischen Bewusstseins

zurecht, und gerade die historische Quelle unserer Freiheit lässt sie nicht gelten, da die erhabenen Trauerspiele des Geistes sich vollzogen und mannhafte Geister in tausend Schmerzen und Gluten sich frugen, was wahrhaftiger sei: die Stimme einer tausendjährigen Lehre oder die Stimme der selbsteigenen Vernunft.

Als Pygmalion mit steinernem Herzen vor dem lieblichen Wunder stand, da war es Stein und verschmähte in seiner Verletztheit zu reden; doch als er zum Leben erwachte, da begann es von heißen Flammen zu klingen. So mit Hamlet, wenn wir unsere Atmosphäre mit der seinigen vertauschen. Athmen wir unsere Luft, so bleibt er ein nicht zu enträthselndes Ungethüm, eine Sphinx, worein ewige Schönheit und Gedankenjugend und die Pracht der Freiheit mit altnordischer Barbarei, mittelalterlichem Spuk, seltsam gewordenen Skrupeln in ungeheuerlicher Weise gemischt sind. Athmen wir aber mit ihm die Luft der Shakespeare'schen Zeit, dann, ja dann sehen wir ein ungeheures Kunstwerk, Kind Eines Geistes, ohne Riss, ohne Sprung, alle Grundtöne eines neuen Weltalters in schütternden Liedern erdröhnend. In Romeo, Othello, Macbeth, Lear u. a. in den Tragödien des Mordes, der Liebe, des Gattenrechts, der Elternpflicht, da handelt es sich um natürliche Pflichten und Moralitäten, die zu allen Zeiten dieselbe Beurtheilung erfuhren, und deren tragische Formulierung darum zu allen Zeiten das gleiche Echo im Herzen des Zuschauers fand. Anders „Hamlet". Er ist Historie — die königlichste aller Historien, wie es seit den Evangelien keine mehr gab. Das Nibelungenlied gab uns herrliche Kraft in herrlicher Wildheit; wir wissen, diese Kraft wird nicht untergehn, doch wie sie befruchtet werden soll, wer weiß es zu künden? Dante schrieb mit tiefer Bitterkeit die Entartung christlicher Menschen; doch Virgil und Beatrice, wer sind sie, wo die heilsame Kraft, die die Menschenströme von dem Sturz in die Tiefe zurückhält

und sie himmelwärts führt? Tasso war der Erste, der das Wort Freiheit über ein schönes Gedicht setzte, befreit wird aber nur der große Schauplatz, und die Menschlein, die dies vollbringen, bleiben, ob auch liebenswürdig, klein und beschränkt wie vorher. Miltons Phantasie sah die Heerscharen des guten und bösen Princips kämpfen; doch da ich kleiner Mensch keine Legionen von Engeln commandiere, vermittelst welcher Waffe verschaffe ich in mir selber dem Guten über das Böse den Sieg? Sie alle suchten große Schauplätze und setzten enorme Massen in Bewegung — bis der Schwan von Avon erstand. Das Auge aufs Allgemeine gerichtet und zugleich in das Herz des Einzelnen versenkt,

Mit Einem heitern, Einem nassen Auge,
Mit Leichenjubel und mit Hochzeitsklage

sang Shakespeare das Schicksal eines herrlichen Geistes aus den Tagen der Entdeckung oder Wiederentdeckung der Vernunft. Herrschaft der Vernunft auf der ganzen Linie, das ist die Forderung des Dichters, und nachdem er ihre Nothwendigkeit auf so vielen Gebieten bereits gezeigt hat, zeigt er sie nun auch, indem er uns die Folgen sehen lässt, wenn man dem Gebete Zauberkraft zuschreibt.

Nun muss man aber auch bemerken, wie hoch über dem Boden des Streitgedichtes bei Shakespeare der Fall sich entscheidet und wie der Dichter keinmal die künstlerische Haltung verliert. Gewiss, denkt er sich, wäre es das Beste, wenn mein Prinz sich philosophisch entschiede; aber dann käme, nicht etwa ich um mein Trauerspiel, sondern meine Nation um die Wahrheit über den Irrthum, der so viele edle Geister beherrscht. Und freilich gienge es, sagt er dann weiter, den Hamlet in unser England zu versetzen; aber dann müsste ich ihm vorwerfen, dass er sich die jahrelangen Predigten von uns Freigeistern so miserabel gemerkt hat — und das eben will ich nicht!

Ja, das eben will der Dichter nicht.

Sein Vorwurf ist nicht, dass Hamlet sich von gescheidten Lehrern getrennt hat, sondern er lautet vielmehr: Du brauchst überhaupt keine Lehrer, deine Vernunft ist Lehrer genug, und diese deine Vernunft hat, wo sie wachen sollte, geschlafen. Denn ich Dichter habe es in diesem Augenblick mit keiner Lehre und keinem Lehrer, mit nichts und Niemandem in der Welt, als mit dem Einen Individuum Hamlet zu thun. Indem ich ihm das Leben gebe, kommt er völlig frisch und voraussetzungslos, ohne Kenntnis von Parteien, Glaubenskämpfen und widerstreitenden Systemen zur Welt. Nichts von den Erfahrungen, Wissenschaften und Einsichten seines Dichter-Schöpfers, nichts als die nackte Denkkraft und Gewissenhaftigkeit ist seine Mitgift ins Leben — und jetzt, Geist, nimm deinen Lauf, ob Zephyre oder Stürme dich treiben. Und wenn es nun Sturm gibt, und wenn dieser Sturm so eigenartig ist, dass er meinen, nicht zum theologischen Disputierhans erzogenen Helden in die Gegend dieser Untiefen verschlägt, dann ist es klar, dass an ihn die Frage über die Kraft des Gebetes ganz anders als an uns Engländer herantritt. Wir, o, wir sind in diesen Dingen zu Hause; die Ohren klingen uns davon von Kind auf; die Spatzen anf den Dächern pfeifen schon das Problema, ob der betende Mörder entsündigt wird oder nicht — und wenn nun einer von uns dennoch fehlgeht und sich den Tod holt, so sagen wir mitleidslos, recht so, du bist nur ein unfreier Obscurant. Und wir haben ja bei Gott nicht Unrecht, denn der Mann hatte Gelegenheit sich die Sache zu überlegen und sich zu uns Freigeistern zu schlagen. So wir; allein anders, ganz anders Hamlet! Denn er ist nicht Parteimann und diese Tragödie ist nicht Parteischrift, und kein Lärm stört von der Straße herauf eines Dichters ewigen Gesang. Nicht ein Engländer, sondern ein Fremder sei darum Hamlet. Es gebe in seiner Heimat keinen Glaubensstreit, es schweige jede

Beeinflussung durch Clique, Kanzel und Katheder; und wenn ich ihn auch zum lernbegierigen Wittenberger mache, um damit seine Richtung auf das Freie zu deuten, wohlan denn, so steht doch nicht im Vordergrunde des Denkens immer nur die Kritik der Theologie; zum Beispiel Baco von Verulam meditiert auch auf anderen Gebieten. Und jetzt erst, nachdem er der Frage die Glut der zeitlichen Actualität genommen hat und nachdem er dem Prinzen die Bedingungen der Unvoreingenommenheit gegeben, jetzt erst schleudert ihm der Dichter in die jungfräuliche Seele den Brand. Und zwar lässt er das Feuer nicht an einem Tagesstreit, sondern an einem persönlichen Unglück sich entzünden; nicht ein spitzfindiger Casuist, sondern ein Mörder und Räuber wirft ihm die Frage in den Weg; nicht von einem Lehrer angelernt, sondern vom eigenen Gewissen gezwungen, nicht von Kind auf vorbereitet, sondern plötzlich im Sturm des Lebens muss er sie ins Auge fassen — und so wird statt eines menschenreichen Welttheils das einzige arme Herz dieses Prinzen zum Schauplatz des Kampfes, und so wird das Problem, um das Millionen ihr Blut vergossen haben, zu Hamlets eigenster, persönlichster Frage, zu seinem allerpersönlichsten Geschick.

Da und dort errichtet die Historie bei einem Menschennamen, einem Ortsnamen, einer Jahreszahl eine Tafel, worauf geschrieben steht: Hier begann die bewegende Kraft einer Zeit. Ernst lächelnd nimmt die Kunst für einen Augenblick diese Tafel der Wahrheit und stellt sie an einen anderen Ort. Nein, sagt sie, hier in der Seele meines Helden war der Anfang — und so schafft sie Urmenschen, deren jeder gelebt und gelitten hat, was vor ihm noch keiner lebte und litt, deren jeder ohne Vorbild, deren jeder der erste seiner Art ist. Alle Tugenden und alle Laster, alle Fähigkeiten und alle Weisheit, Alles, was heute in tausenden von Exemplaren in der Welt herumläuft und was als begeisternde Parole der Völker den weiten Erdkreis

erfüllt — Alles hat seinen Stammbaum und weist auf einen Ursprung zurück, da es zuerst gefühlt, gedacht, geübt, gelitten wurde, und von solchen Ursprüngen erzählt Shakespeare. Diese Shakespeare'schen Ersten — welch' eine Gruppe! Sie sind wie weltabgeschlossene Inseln, die nicht von dem Jahrmarkt der Geschichte ihre Waren beziehen; sie brauchen nicht Anstoß und Zuschuss von fremdher; Quellen und Ströme, Willen und Leidenschaften und Thaten, Alles ist hier originär, die Insel gebärt Alles aus sich, und so ist sie eine große, geschlossene Einheit.

i) Gewissensfreiheit. — Nach Feststellung der vielen constructiven Momente können wir endlich die zerstreuten Glieder sammeln und den ganzen Gedanken des Dichters ausdenken. Er zeigte uns an dem Geiste, dass das aus dem Jenseits gekommene Wunder hier unten ohnmächtig ist, und zeigt uns nun, dass es auch kein Wunder, keine Zauberkraft gibt, die den Bruch fester Gesetze bewirkend, aus dem Diesseits nach oben empordringt. Mit Einem Worte, nichts, was hier ist und geschieht und geschehen kann, ist wunderkräftig, ist über dem Bereiche der Vernunft, ist gegen die Ordnung der Natur. Dabei ist Shakespeare so milde, wie es der Dichter sein soll, und so wahr, dass er in Übereinstimmung bleibt mit den Lehren der mehrtausendjährigen Geschichte der Menschheit. Zu allen Zeiten und unter der Herrschaft aller Religionssysteme, denen es an einem sittlichen Grunde nicht fehlte, hat es gute und reine Menschen gegeben, und so lässt Shakespeare in den Historien aller seiner Urmenschen jedem seinen Glauben, denn der Glaube, sagt er, lässt jedem die Freiheit sittlich zu sein, und es ist nur eine Verzerrung und Entstellung des Bildes von einem heiligsten Wesen, wenn man ihm Abhängigkeit seines Urtheils von irdischem Zauber und Widersprüche gegen die Emanationen seiner selbst zumuthet. Wie sollte es über den Kopf einer von ihm selbst

begründeten Gerechtigkeit hinweg mit einem Mörder correspondieren? Nennt es nicht Gnade! Es gibt keine mit der Gerechtigkeit unverträgliche Gnade, und wenn in einer sittlichen Weltordnung Gerechtigkeit das oberste Princip ist und wenn ihre Wahrung unserer Vernunft anvertraut ist, so ist es unmöglich, dass diese Vernunft nicht auch Richterin sein sollte über die Gnadenwürdigkeit und über das Gebet, welches eben auf Gnadengewinnung abzielt. Übrigens, wozu allgemeine Raisonnements? Klugen Blickes hält der Dichter im Reiche der Thatsachen Umschau. Es gibt Jemanden, der antworten kann, wenn wir ihn nach der dem Gebete innewohnenden Kraft befragen. Ohne Theologe von Fach zu sein, weiß er es dennoch aufs beste. Wir Menschen können bei aller Lebhaftigkeit des Mitgefühls nicht ganz nachfühlen, wie es einem Andern zu Muthe ist, wenn die Zauberkraft zu wirken beginnt und er erleichtert im Strahle der Gnade aufathmet — doch dieser Jemand, an den wir uns wenden, er weiß es, und er ist für seine Person keine mystische Instanz, er ist ebenfalls nur ein Mensch, ein mit lebendigem Munde sprechender Mensch — denn der Mörder selbst ist dieser Jemand! Ja fraget ihn nur — keine Kirche, kein Concilium weiß so gut Auskunft wie er — fragt ihn nur, ob er den Willen des Himmels von der Bahn der Gerechtigkeit gelenkt hat. Hier ist er ja, er betet ja, und es ist ein ganz unerhörtes Gebet, woran wahrlich der ganze Mensch bis in die letzte Faser hinab theilnimmt. Was sind alle ceremoniellen Verrichtungen, verglichen mit dem Aufschrei dieses im Staube sich wälzenden Königs? Die sanfte Demuth, die inbrünstige Ergebung sind hoffärtiger Stolz verglichen mit dieser Zerknirschung; und wenn schon das Gebet, wie es in den Formen der Kirche sich vollzieht, die Frucht der mystischen Gnade gewinnt, was gebürt erst solch' einem flehentlichen Aufschrei? Und nun, fraget den Claudius, was er doch gewonnen hat — nichts!

Die Worte fliegen auf, der Sinn hat keine Schwingen;
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen —

und es ist der Mörder selbst, der nächstbetheiligte Mensch, ebenfalls nur ein Mensch, der dieses unumstößliche Urtheil über die Kraft des Gebetes gefällt hat. Was aber der Eine kann, kann auch der Andere, was für den Mörder klar ist, liegt in Klarheit auch vor dem Richter — das Gebet entsündigt nicht, das ist Hamlet zu wissen verpflichtet.

Nehmen wir nun an, dass Shakespeare diese Frage z. B. mit jenem Priester durchdisputiert, der am Schlusse der Tragödie Ophelien das ehrliche Begräbnis verweigert.

Wir würden ja der Todten Dienst entweihn,
Wenn wir ein Requiem und Ruh' ihr sängen,
Wie fromm verstorbenen Seelen,

sagt dieser Priester, und frägt gar nicht nach der süßen Reinheit dieses unschuldsvollen Wesens, dessen ganzes Leben Demuth und Liebe gewesen, frägt nicht nach den tausend Schmerzen, die sie erduldete, nach dem Schicksalswechsel, der ihr beschieden war, nach dem doppelten Verluste, den sie erfuhr, nach ihrem umnachteten Geist, der sie in den Tod führte, ohne dass sie es wusste.

Statt christlicher Gebete sollten Scherben
Und Kieselstein' auf sie geworfen werden,

sagt dieser Priester der Seelen im Verein mit dem Todtengräber, und beide kennen das Todtenbeschauerrecht — und beide sind auch tief überzeugt von der mystischen Kraft des Gebetes. Nehmen wir also an, dass Shakespeare sich mit diesem Priester auseinandersetzt und fragt, warum denn Claudius diese Kraft nicht erfahren — was dann? Dann wird es sicherlich geschehen, dass er den hochmüthigen Ausruf hört: O Poët, was du sprichst, ist Gefasel und du widerlegst mich nicht, denn dass ein Gebet ohne Reue den Menschen nicht reinigen kann, das ist ja eben unsere Lehre!

Und Shakespeare?

Wir schreiben keine Culturgeschichte. Wir erinnern uns nur der Zeiten, da es nicht nur an der Denkkraft zur Erkenntnis der sittlichen Wahrheiten noththat, sondern da auch ein starker, männlicher, freiheitsbegeisterter Muth erforderlich war, um sie öffentlich zu verkünden; und solch' eine freie, tapfere, mannhafte Proclamation ist die vorliegende Dichtung. Leset des Claudius Monolog, Hamlets Ueberlegung und die zwei Zeilen, mit denen dann Claudius den ungeheuren Vorgang abschließt, und ihr habet eine Declaration ganz so groß, und historisch genommen von ganz so unermesslichem Werte, wie die Erklärung der Menschenrechte von 1789 — es ist die Declaration der Gedankenfreiheit gegenüber der kirchlichen Lehre vom Wunder. Reue? ruft der Dichter, und schreibt es schwarz auf weiß im Gedicht, also nicht nur der Himmel, nicht nur die Gerechtigkeit, nicht nur die Vernunft, nicht nur das Gewissen des Mörders selbst, sondern auch die Kirche spricht von Reue, und nicht die Form des Gebetes, sondern die Reue ist es allein, der sie Zauberkraft zuschreibt? Wohlan, ich bin's zufrieden! Aber wozu dann die einfache, aller Welt verständliche sittliche Lehre hinter die undurchdringlichen Schleier des Formalismus versteckt und wozu den klaren, lichten, tapferen Sinn durch die Lehre vom mystischen Wunder substituiert? Nein, wozu Wunder über Wunder, wovon unser Verständnis für das, was gerecht ist, erstirbt? Die Wahrheit ist, dass es ein Gebet ohne Reue und ein reuevolles Gebet gibt, ein leeres und ein volles Gefäß, eine Form und einen Inhalt, ein Wort und einen Sinn, eine Ceremonie, die Nichts, und eine Bethätigung des Reuegefühls, die Alles ist — es gibt, mit Einem Worte hier wie überall Wahrheit und Schein, und es ist auch hier in der Macht unserer Vernunft, das Eine von dem Anderen zu unterscheiden. Denn die Ursachen, aus denen das Gebet fließt, sind erkennbar, die Äußerungen, in

hat. Alles, was nur eine Thräne wert ist, hat man ihm geraubt: den Menschen, der vor der grausigen Wiederkehr eines Todten erbebt, den Sohn, der seinen großen Vater von Mörderhand getödtet glaubt, den doppelt unglücklichen Sohn, der die Todsünde der Mutter mitansieht, die Liebe, die so gerne lieben möchte und nun doch blutend sich losreißt. Man raubte ihm den heißen Hass, den bohrenden Verdacht, den flammenden Rechtssinn, die ungeheure Ungeduld, Tage und Nächte ohne Ruh, Wochen und Monate ohne Rast, das angestrengte Spähen, das ewige Horchen und Suchen und Denken, die wahnsinnige Angst, ob nichts dazwischen kommt und ob das Ziel wohl erreicht wird. Ja das Alles hat man ihm genommen, und statt dessen gab man uns einen Menschen, wie es noch niemals, niemals, niemals, seit die Welt besteht, einen gegeben: einen außerhalb der Gesetze alles Natürlichen stehenden Menschen ohne Sinn für den Vater, ohne Gefühl für die Mutter, ohne Liebe und Hass, ohne Bewusstsein der einfachsten und allgemeinsten Pflichten, die in dem Thiere selbst als Instinct leben. Nein, er existiert nicht, dieser unkörperliche, gasartig sich verflüchtigende, von allen menschlichen Bedingungen losgelöste Hamlet der Kritik, der nur noch eine Seele an sich hat, eine um sich selbst kreisende, in Molecularbewegungen sich erschöpfende Seele. Das Wort: Sapere aude! rufen wir es uns einmal selber zu, wagen wir es selbst zu denken und uns frei zu machen von allen bisherigen Banden. Erlebnisse von dieser Schrecklichkeit, Aufgaben von dieser Größe, solche Verluste, solche Leiden, solcher Hass, sie können ja einen Menschen von geringerer Widerstandskraft buchstäblich wahnsinnig machen — und wie soll nun der beste und zärtlichste Sohn nach alledem nicht in Leidenschaft gerathen?

Er war es von Anbeginn an und ist es jetzt ohne Dämme und Schranken. Doch seien wir vorsichtig. Nicht das ist sein Fehler, dass er sich in Speculationen über die

Kraft des Gebetes vertiefte. Wären ihm im Augenblicke des Urtheilsvollzuges der Pythagoräische Lehrsatz, die Geschichten von Aeneas und Dido, die Wunder des heiligen Sebastian in den Sinn gekommen, so wären dies freilich seltsame, akademische Excurse; wenn er sich aber mit einer Frage der Gewissensfreiheit und des Glaubens beschäftigt, so ruft ihn dazu richterliche Pflicht. Denn es ist nicht etwa bloß eine Schulerinnerung, die ihm jetzt einfällt, sondern seine eigene tiefe Innerlichkeit und die unvergessliche Klage des Geistes zwingen ihn zum Stillestehn. Diese Geisterklage, ist sie nichts? Auch nicht, nachdem nun bewiesen ist, dass es der Vater, und dass jedes seiner Worte wahr war? Und wenn er hundertmal Weltkind und dem Gedankenkreise der Theologen abgewendet wäre — für Hamlet gibt es nun keinen Zweifel mehr, dass der Vater im Jenseits leiden muss, weil er „ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Ölung, in seiner Sünden Maienblüte“ gestorben; und kaum er nun einen Betenden gewahrt, muss ihm nothwendig einfallen, dass hier etwas ist, was vielleicht seinem Vater zur Seligkeit gefehlt hat. Und nun erst die Innerlichkeit des Glaubens! Der Leser begreift, was mit diesem Worte gemeint ist. Innerlichkeit ist ja die hohe Kraft, durch die sich Hamlet von seinen Zeitgenossen unterscheidet. In den verderbten Strömen jener Zeit wurde um den Buchstaben gemordet, gerädert, gebrannt, und fern von dem Schlachtfeld schlug der Mensch das eben vertheidigte Gesetz ins Gesicht und niemand machte es zur Richtschnur des Lebens. Ein König Heinrich Plantagenet, der Kirche treuer Sohn, ermordete den Thomas Beckett am Altare; ein Laërtes, nichtsweniger als ein ketzerischer Revolutionär, will an geweihtem Orte Menschenblut vergießen, und so fanden alle zur hellen Missachtung der dieses, der jenes Kirchengebot. Was also ist ihr Glaube? Ein Scheinglaube, Worte, Worte, Worte, während Hamlets Glauben ein starker, vom Gewissen ge-

tragener, den Menschen tragender, jederzeit mit allen seinen Forderungen gegenwärtiger — mit einem Worte, ein sittlicher Glaube ist, der keinen schlafenden Gott und keinen Gesetzesschlaf kennt. Existiert ein Gesetz, so will es auch erfüllt sein, sagt dieser Glaube — und es ist klar, dass er sich mit Vernunft und Sittlichkeit verträgt; denn dieselbe tiefe Innerlichkeit, die mich antreibt, das als Gesetz Erkannte zu befolgen, wird mich auch bewegen, zu fragen, ob etwas Gesetz ist, oder nicht; und wenn nun Vernunft und Sittlichkeit eine von menschlicher Instanz gegebene Vorschrift zu erfüllen verbieten, nun, so ist sie eben nicht Gesetz, ist sie unmöglich Glaubensgebot. Rümpfen wir also ja nicht über Hamlets Glaubensinnerlichkeit die Nase, denn sie ist nicht Gegnerin, sondern innige Freundin des Gewissens und der freien Vernunft. Aber freilich, darauf kommt es an, dass die Vernunft auch immer zum Worte gelange; denn wenn sie schweigt, wenn die Leidenschaft sie überwältigt, wenn die uncontrolierte Gesetzestreue zur Buchstabentreue wird, den Sinn todtschlägt und schrecklichen Schaden anrichtet, was hilft mir dann alle frühere und spätere Vernunft? — Hier wage ich nun nicht apodiktisch zu entscheiden, was Shakespeares eigene Meinung gewesen. Gab er im „Hamlet" sein eigenes Glaubensbekenntnis, was ja möglich ist, oder wollte er hier nur soviel sagen, als seine Zeit vertrug, was mehr als wahrscheinlich ist — genug, auch im ersteren Falle wäre sein Fortschritt im Denken ein unermesslicher, denn auch in diesem Falle weist er zur höchsten sittlichen Freiheit empor. Denn was war das eigentlich Verderbliche, darf der freidenkende Gläubige nun sagen, war es der Glaube? Nein, er überließ ja durchaus deiner Vernunft die Entscheidung zwischen Buchstaben und Sinn, und nichts anderes als deine eigene Leidenschaft war es, die dich am Gebrauche der Vernunft gehindert. Gewiss, hättest du nicht geglaubt, so hättest du auch diese bestimmte Vorschrift nicht befolgen können und dann wäre

dieser Schade nicht eingetreten; allein wärest du nicht Sclave der Leidenschaft, so wäre das Unglück ebenfalls unterblieben, und nicht nur dieser, sondern jeder andere Schaden, der durch Leidenschaft entsteht, wäre dann unmöglich gewesen.

Gesegnet,
Wess' Blut und Urtheil sich so gut vermischt,
Dass er zur Pfeife nicht Fortunen dient.
Den Ton zu spielen, den ihr Finger greift.
Gebt mir den Mann, den seine Leidenschaft
Nicht macht zum Sclaven, und ich will ihn hegen
Im Herzensgrund, ja in des Herzens Herzen.

Denn Herr seiner Leidenschaft werden ist die Basis aller Sittlichkeit, die oberste Bedingung der Gerechtigkeit, das weiseste aller weisen Gesetze, die die Vernunft, diese schöpferische Tochter der schöpferischen Natur, zum Zwecke der gerechten Ordnung des menschlichen Lebens sich erfand. Glaube, was du willst, und glaube mit aller Innigkeit — nur sei nicht der Leidenschaft Sclave, bleibe Herr deiner Vernunft!

Und doch!

Wir sind Kinder des Staubs, und die Höchsten und Besten unter uns sind vom Staube. Vernunft kann sich unserem alten Stamme nicht so einimpfen, dass wir nicht einen Geschmack von ihm behalten sollten. Das Schicksal legt uns auf eine Schleuder und wirft uns auf eine Bahn hinaus, da wir im reißenden Flug uns entzünden — und verbrannt, verkohlt, zu tauber Asche geworden, stürzt nach parabolischem Lauf das ausgeglühte Nichts, das einst ein guter, freier, vernünftiger Mensch gewesen, zu seinem Ursprung, zum Staube zurück. Wo ist er, der Mann, dessen Vernunft immer der Leidenschaft obsiegt? Der klare, ruhige liebreiche Mann, der auch nach unerträglichen Leiden und auch in eigener Sache die übermenschliche Kraft hat, gerecht und vernünftig zu sein, wo ist er?

Unglücklicher Hamlet, was zögerst du? Tage und Wochen diente dir in Schmerzen deine Vernunft, o halte sie nur einen, diesen einen Tag aufrecht. Es gibt ja keine Schwierigkeiten mehr! Alles was ein Richter wissen muss, weiß er, alles was er zur Vorbereitung nöthig hat, besitzt er — durch der Liebe Mund ist ihm alles geworden. Claudius will ihn beseitigen — er erfährt es; er hat das Wann noch nicht ins Auge gefasst, und nun ruft es: rasch, rasch, es ist kein Augenblick zu verlieren. Und welche doppelte Gunst des Geschickes: nicht nur erfährt er das alles stundenlang vorher, nicht nur kann er vorausschauen, überlegen, sich für alle Fälle vorbereiten, sondern alles, worauf es noch eben ankommen mag, liegt gar nicht abseits, sondern streng in der Linie seines Beweisapparates. Die Kunst, hoffte er, werde die Wahrheit an den Tag bringen, denn sie hat Macht über das menschliche Gemüth — und nun, welches ist denn die Wirkung dieser ihrer Macht, die er erwartet? Ist das ihr Effect, dass sie uns die uns drohende Gefahr offenbart und den Erschrockenen die rettenden Wege zur Flucht weist, oder besteht nicht vielmehr ihr hoher Erfolg darin, dass sie uns mit Schrecken und Abscheu vor der eigenen Missethat erfüllt, uns Thränen über uns selbst erpresst, und uns ohne Rücksicht auf äußerliche Noth und Gefahr zum Geständnisse unserer Schuldthaten hintreibt? Darum, wenn Claudius aus dem Schauspiel flieht, wird der vorbereitete Richter sagen: ich habe mehr gehofft; und wenn er dann den Mörder im Gebete treffen wird, wird es ihm kein alltägliches Gebet sein. Sondern, wenn er die hohe Ruhe der Gerechtigkeit hat, wird er sagen, und wenn er die Leidenschaft des nächstbetheiligten Menschen hat, wird er aufjubeln: das ist Geständnis — und darum sofort nieder mit dem Mörder! Wahr ist es, gerade der gewissenhafte Richter wird die Form des Gebetes nicht ignorieren; und wenn er sich nun in der Geschwindigkeit mit der Beurtheilung desselben irrt, wird es scheinen, dass dies nicht Schuld sei, da

er doch nicht voraussehen und sich nicht vorbereiten konnte auf den Fall, dass er den Claudius im Gebete antreffen werde. Allein nur die Form des Gebetes kann ihm ja überraschend und neu sein! Schön ist es, wenn ihm dann die Gewissenhaftigkeit die schwertbewehrte Hand noch einen Augenblick zurückhält — allein desto beruhigter gibt sie ihm hierauf die Handlungsfreiheit wieder zurück. Denn diese Form, die ihn zögern machte, bedarf, damit sie etwas sei, eines Inhalts, und diesen Inhalt gerade konnte und musste Hamlet lange, lange voraussehen. Denn jene Wirkung der Kunst, die er spielen ließ, der Abscheu, mit dem sie den Mörder vor sich selber anfüllt, das Geständnis, zu dem sie ihn ohne Zureden, Drohung und Folter hintreibt — dieses freiwillige Geständnis, ohne dass ein Beichtvater, Rechtsinquisitor oder Folterknecht dabei stünde, was ist das? Es ist nur ein sichtbarer Ausdruck des tiefinnerst erwachten Gewissens, es ist Reue; und Reue ist so sehr der wahre Sinn und die Hauptsache eines Gebets, dass wenn ich einen bereuenden Menschen sehe, mir scheint, dass er betet, und wenn ich einen betenden sehe, meine Frage ist, ob er nichts zu bereuen hat. Findet darum Hamlet den Claudius im Staube, wie darf ihm zweifelhaft sein, was dies bedeutet? Nein, Richter, du musstest es kommen und werden sehen. Das ist ja deine eigene That, deine größte That, dass Claudius so daliegt, eine That, größer, als Entdeckung und Urtheilsvollzug. Es war ja dein eigener Apparat, das glorreiche Mittel der Kunst, das den Bruder- und Königsmörder zur Reue gebracht hat! Bete, Mörder, bete! Die ungeheuren Schrecken der Reue sind dein Gebet. Du stammelst jezt kein von heiligen Sängern in altem Latein, in Trochäen, Spondäen und Strophenklang abgefasstes, mit den Wunderprivilegien der Kirche ausgestattetes Gebet; ach dein Gewissen kennt jetzt keine Freudendrommeten, keine Silberstimmen, kein Gloria, keine jauchzenden Töne. In den schauerlichen Urlauten der Verzweiflung rechnest du mit dem

ganzen Blocke der Thatsachen, mit ungeheurem Gestank und Nichtigkeit und Verwesung, mit ehernen Gesetzen und mit Wahrheiten Himmels und der Erden, und nicht dass du betest, sondern dass du bereust, interessiert den gewissenhaften Richter. Denn worauf kommt es an? Ist es möglich, dass der Himmel um eines Mörders willen unlogisch sei, dass Claudius sündig niederkniet, gereinigt kniet und sündig wieder aufsteht? Unmöglich! Ist er rein, so ist er's für alle Zeit, und dann für ewig dem Richter entzogen; ist er's später nicht, so ist er's auch jetzt nicht, und dann rasch Gericht, denn die englischen Schiffe, sie warten... Also entscheide dich, Hamlet: ist Claudius gereinigt? ohne Reue gereinigt? entgegen aller Gerechtigkeit und im Widerspruch zu der Natur durch ein unbegreifliches, unfassbares Wunder gereinigt?

Dies kann nicht sein. Ihm blieb ja stets noch alles,
Was ihn zum Mord getrieben, seine Krone,
Sein eig'ner Ehrgeiz, seine Königin!
Wird da verziehn, wo Missethat besteht?
In den verderbten Strömen dieser Welt
Kann das gebeugte Knie der Missethat
Das Recht wegstoßen und eine fromme Miene
Erkauft oft das Gesetz. Nicht so dort oben!
Da gilt kein Kunstgriff, da erscheint die Handlung
In ihrer wahren Art!

Der Mörder sagt: „Nicht so dort oben!" Die ewige Gerechtigkeit blickt stumm herab und ihr Sonnenauge ruht auf dem Mann, dem sie sich vertraut, und in den sie göttliche Vernunft gelegt hat. An ihm ist es Recht zu üben und Gnade, an ihn, an ihn, Mörder, richte dein flehentlich Gebet. Er ist der Vertreter des heiligsten Willens hier, vor dem kein Kunstgriff gelten, der all' dein Thun in seiner wahren Gestalt erkennen, der unterscheiden wird zwischen dem, was in dir Schein und was Wahrheit. Ja wahrlich,

er ist hoch oben über dem gemeinen Menschenschlag. Welch' ein Meisterwerk ist dieser Mensch! wie edel durch Vernunft! wie unbegrenzt an Fähigkeiten! in Gestalt und Bewegung wie bedeutend und wunderwürdig! im Handeln wie ähnlich einem Engel! im Begreifen wie ähnlich einem Gott! die Zierde der Welt! das Vorbild der Lebendigen

Und doch — auch er, ja auch er ist vom Staube.

Er handelt in Leidenschaft. Nur noch einen Tag muss die Vernunft ihm dienen, nur noch einen Augenblick bleibe sie aufrecht, nur noch eine Frage stelle sich der Richter, und es muss ja vieles, und es wird ja alles wieder gut sein! Das Gebet wird ihm Geständnis sein, er wird den Claudius, und dann heroisch der Mutter zuliebe sich selber auch tödten — oder er wird, wie später beim Tode des Polonius, sagen, ich hab' es im Wahnsinn gethan, und nicht nur der Vater wird gerächt, sondern die Mutter wird auch geschont sein und von Niemandes Mund das Wort Gattenmörderin hören . . . Oder aber Hamlet ist der menschlichere, weisere Richter, und dann wird er sich sagen: Reue? Ist's wirklich Reue und trügt mich der Schein nicht?

Wohlan, Mörder, ich spreche dich an!

Zuckst du, rufst du: „Mörder! Hilfe!" dann los, mein Schwert, denn dies war nicht Reue, noch Reinigung, noch Gebet.

Bereust du aber wirklich, so fasse ich dich in deiner Reinigung und rede dir zu und entwurzele deinen Ehrgeiz und führe zur thätigen Reue dich hin. Unglücklicher, beende unser aller Leid. Was hast du davon? Du leidest ja mehr, als wir anderen. Welche Früchte trug dir die Krone? Foltern ohne Ende, Marterqualen ohne Zahl. Bist du denn König? Bist du nicht ärgst geketteter Sclave, nachschleifend die grausige Erinnerung des Ursprungs deiner Herrschaft, die tödtliche Angst nachschleifend wie eine Galeeren-

kugel am Fuß? Sag'. weißt du was Schlaf ist, was Ruhe ist, was Liebe ist, was der gemeinste aller Genüsse, was gut Essen und Trinken ist? Und wofür das alles? Ja, ja. Junker Wurm; eingefallen und mit einem Todtengräberspaten um die Kinnbacken geschlagen. Eine gewisse Reichsversammlung von feinschmeckenden Würmern wartet auf dich. So 'n Wurm ist der einzige Kaiser. Wir mästen alle anderen Creaturen, um uns zu mästen, und uns selber mästen wir für die Maden. Der fette König und der magere Bettler sind nur verschiedene Gerichte, zwei Schüsseln, aber für eine Tafel: das ist das Ende vom Liede.

Im vierten Acte, da Hamlet so spricht, wird der Mörder von Grauen geschüttelt. Er wendet sich ab und schlägt die Hände vor's Gesicht. „Ach Gott!" ruft der Verlorne „ach Gott!" Wird er nicht dasselbe sagen, wenn Hamlet ihn im Augenblicke seiner größten Zerknirschung, im Gebete, in seiner Reinigung anfasst? Wird er nicht die in Bruderblut getauchte Krone sich vom Haupte reißen, sie weit von sich wegwerfen und den Racheengel anfleh'n: „Thu's — jezt — gleich!"

Und Hamlet? Vielleicht thut er's, und nach den noch im christlichen Europa herrschenden Anschauungen sicherlich mit Recht. Vielleicht aber sagt er: Geh' in ein Kloster! Geh', verbirg dich in dem finstersten Winkel der Welt. Dein fluchwürdig Dasein, schlepp' es dahin durch die dir zugemessene Zeit. Unstät sei und flüchtig. Pilg're gleich dem Tannhäuser nach Rom, wand're zum heiligen Grabe, benetze mit deinen Thränen die harten kalten Steinfließen von hundert Wunderorten und lebe als ein Ausgestossener aus der Gemeinschaft der Menschen und stirb' im Jammerstand eines Brudermörders, dem eine Krone das heiße Gewissen nicht kühlen konnte, dem das Leben zur Last war und der sterbend vor den Entsetzlichkeiten des Jenseits erschaudert. Und nicht um deiner Reue willen erfährst du Gnade; es übt sie ein Sohn, dem die Ruhe seiner Mutter

heilig ist und der nicht will, dass man flüst're und errathe. Gewiss, Geist meines Vaters, du zürnst nicht darob. Das Recht, das du verkündetest, ist gütig und hold. Es wollte keine Rache an dem gefallenen Weibe, es wollte sie den Dornen ihres Gewissens überlassen — und sieh, ist es nicht dieselbe gütige Gerechtigkeit, wenn ich an dem Mörder so handle? Sieh her,

> Es ist Dänemarks königliches Bett kein Lager
> Für Blutschand' und verruchte Wollust mehr,
> Und wie ich diese That des Rechts betrieb,
> Mein Herz ist unbefleckt und mein Gemüth
> Ersann nichts gegen meine Mutter.

Das Recht hat gesiegt, die Mutter ist frei, der Thron ist rein, und zwei bessere Menschen, Hamlet und Ophelia sind's, die — Schmuck für das, was sie schmückt — das Diadem tragen, das die Hoheit des Rechtes, die Majestät der Ehre, die Reinheit der Tugend verkörpert. Sieh, Vater, ich schenkte dem Mörder das Leben, die elende Spanne Zeit, die ihm doch ärger als der Tod ist und an der der Ewigkeit nichts gelegen, das Nichts, das man Leben nennt und in die Grube legt, dass die Würmer daran nagen und wovon nichts bleibt, als Staub und Lehm, der sich im Winde verflüchtigt, und ein Schädelknochen, mit dem ein Todtengräber einst Fangball spielt. Ach, die Kirche belohnt ein Gebet mit mystischer Gnade — und ich, habe ich nicht an dem reuigen Verbrecher gerechtere Gnade geübt? Zürnst du darob, Vater? Nein, es ist unmöglich. Ich wusste es nicht besser. Meinen Hass, ich schlug ihn nieder, meine Leidenschaft ward besiegt; ich habe Recht und Reinheit geschaffen und dann gieng ich hin und verzieh . . .

Ich weiß nicht, wie sich ein von der mittelalterlichen Kirche geglaubter Geist darauf benommen hätte; ich weiß nur die Antwort des Shakespeare'schen Geistes. Und jeder Mensch weiß es und fühlt es in sich, denn das wahrlich ist

Gerechtigkeit, die jeder von uns begreift und von deren Anblick jeder im innersten Gemüthe bewegt wird, wo immer er ihr begegnet, ob auf Gemälden oder auf Denkmälern von Erz, die die Menschheit zur Erinnerung an die großen Väter ihrer Gesittung errichtet, ob auf der Bühne oder im wirklichen Leben.

So musste Hamlet handeln. Er musste bereit sein. Er musste zumindest auf ein klares Geständnis gefasst sein und dann sofort den Betenden tödten; war es aber ein wahrer sittlicher Richter, so musste er nicht nur auf Geständnis, sondern auch auf Reue gefasst sein, denn jeder Richter muss für den Fall der Reue bereit sein. Er musste den Betenden ansprechen und dann je nachdem vorgehen: dem Reuelosen ohne Bedenken sofortiger Tod, dem wirklich Bereuenden, der alles zurückgibt, um der Mutter willen Gnade. Und zwar für alle Fälle sofortiges Handeln, denn es warten die Schiffe nach England . . .

Allein er ist in Leidenschaft. Keine Vernunft, kein Richterthum mehr. Ein nächstbetheiligter, hasserfüllter, rachedürstender Mann, thut er das Ungeheuerlichste, was in seinem Falle möglich. Man meint, wenn er das Schwert in die Scheide zurückstößt, dass dies Unthätigkeit sei. Ja freilich! Merke dir's, dumme Hausfrau, wenn du die Gans nicht gleich auf den Tisch bringst, sondern sie drei Wochen lang mästest und stopfst, so bist du unthätig. Merkt es euch, ihr schwarzen und malayischen Kannibalen, ihr seid feige, zaghafte, reflectierende Grübler und Träumer, wenn ihr den eingefangenen mageren Weißen zur Fettigkeit aufmästet! . . . Aber die Neger und Malayen lachen uns aus; was weiß unsere Schulweisheit von solchen Dingen; warte nur, Europäer, bis du verspeist bist, dann magst du uns tadeln und verhöhnen. „Es brüllt um Rache das Gekrächz des Raben." Himmel und Erde sind von einander geschieden, die Geister des Himmels haben hier, der Geist des Menschen hat dort keine Thätigkeit, keine Macht — und der Mensch,

der kleine, nichtswürdige Mensch begnügt sich nicht mit der Gerechtigkeit hier unten und will himmlische Gerechtigkeit spielen, und disponiert über die Seele des Schuldigen über das Grab hinaus, und sagt, das Recht sei nicht befriedigt, wenn nicht der Übelthäter für aller Ewigkeiten Ewigkeit in Hölle und Verdammnis hinabsinkt! Was, Hamlet, geht dich der Himmel und die Hölle an? Lass ihnen, was ihr ist, die Seele, und du hier thu am lebendigen Menschen nach lebendiger Vernunft und lebendiger Gerechtigkeit deine Pflicht! Das allein ist deines Amtes!

Doch er hört nicht und geht.

Geht, und es wird finstere Nacht. Ein Augenblick, und es erhebt sich der Mörder, und sagt, mein Gebet hat keine zauberische Macht. Ein weiterer Augenblick und der unschuldige Polonius ist todt. Ein dritter Augenblick, und Gertrude erfährt nicht, dass sie ins Kloster muss, wird nicht zur thätigen Reue geführt — und damit ist alles, alles dahin. Der Vater? Nicht gerächt. Die Mutter? Nicht gerettet. Hamlet selbst? Mit Polonius' Tod hat er Ophelien verloren. Dreifach schuldbeladen steht er nun da und hat nicht Zeit noch Gelegenheit mehr zum Gerichte, und wie er dann aus England zurückkehrt, lässt sich das Ungeheure nicht mehr wenden. Ophelia ist im Grab, mit ihr Freude, Glück und Zukunft im Grab, es gibt gar nichts mehr, um ihn hier zu halten. Gertrude lebt an des Mörders Seite fort und wird von ihm im Jammerstand ihrer Seele, ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Ölung, mit aller schwarzen Schuld beladen vergiftet. Rosenkranz und Güldenstern? Falsche Knechte und todt. Laërtes? Zum Mörder geworden und sterbend. Hamlet selbst? Vergiftet und dem Tode nah. Nur einer lebt noch — der furchtbare Mörder auf dem Throne. Aber auch an dem, was Claudius jetzt ist, trägst du, leidenschaftlicher Richter, die Mitschuld. Warum gabst du ihm nicht nach dem ersten Verbrechen ein Ziel, was gönntest du ihm nicht in jener Stunde die belebende Gnade oder

doch einen gnadenvollen Tod, da er vor dem gerechten Himmel in Staub sank? O Leidenschaft, o Wunderglaube ohne sittlichen Sinn und Verstand, blick' umher, welch' allgemeine und ungeheure Zerstörung du hervorrufst! Und jetzt, jetzt erst, nachdem du durch Schaden klug geworden bist, richtest du den Mörder? Ach, was nützt es dir jetzt? Du bist ja schon selber im Sterben.

Leidenschaft! Große und schreckliche Mutter! Die du deine Kinder zu Göttern heranziehst, sie mit allen Prächten des Geistes ausstattest, mit allen Kräften anfüllst, Meere ihnen statt der Gefühle ins Herz legst; die du sie mit der Einsamkeit gattest und den Vereinsamten und Verlassenen den Sieg schenkst über die Verschwörungen der verbrecherischen Macht mit dem Vorurtheil, der Dummheit und dem Sclavengeist — o, du bist auch die schreckliche Mutter, die die eigenen Kinder verzehrt. Du bist der Anfang und das Ende aller Tragödie. Dieser unermesslich potenzierte Wille, dieser zehnfach geschärfte, erobernde Verstand, dieser reißende, alles niederwerfende Thatenlauf, der ohne dich nicht gewesen wäre — wozu war er? Treibst du uns einem göttlichen Ziele zu? Hier ist es ja schon, dieses Ziel, hier, Mutter, halte still, hier entsetzliche Schleuderkraft, hab' ein Ende und stirb, und gib mich dem zurück,

> . . der mich mit solcher Denkkraft schuf,
> Vorauszuschaun und rückwärts!

Allein sie will nicht. Auf gefährlichem Steig schwebt der somnambule Verstand, und die Stimme, die ihn retten will, weckt ihn zum Absturz — eine arme Seele, die sich frei zu machen ringend, noch mehr verstrickt wird.

Ob von tragischer oder anderer Schuld — es ist einerlei. genug, die Menschen sprechen dann von Schuld. Indessen, was liegt an ihrem Urtheil, da doch die Natur, durch die er geworden, ihn liebreich als einen ihrer Guten, Großen und Reichen bezeichnet? Mit dem Feuer seiner Jugend, mit

dem Ungestüm seiner Jahre, geboren mit dem Schwert an der Seite als Sohn einer eisernen Zeit — was Wunder, dass er in einem unvergleichlich verwirrenden Leidensgeschick nicht leidenschaftslos Gericht hielt? Sokrates konnte lächeln, denn er hatte die Wahrheit, als man ihm den Tod gab; Christus konnte verzeihen, denn er hatte sie ebenfalls schon lange vorher. Hamlet aber, plötzlich aufgeschreckt, musste sie führerlos, lehrerlos, mitten in tödtlichen Leiden neu suchen, neu finden — in so kurzer Zeit! mit so gebrochenem Herzen! mit so zermartertem Gehirn! in einer Sache, da er selber Partei war! gegenüber eingelernten Vorurtheilen, die seinem Hasse so schmeichelten! Und dennoch nur Ein Gedanke, nur Ein kurzer Augenblick, da die Vernunft nicht ihre Pflicht that — und ist er darum schuldig? Beklaget, was er in tragischer Leidenschaft Furchtbares verursacht hat, doch nennt ihn nicht schuldig. Sittlich, schön und groß war sein Leben, unermesslich befreiend und groß, was er aus sich an Freiheit geschöpft hat. Er belebte eine starr gewordene Moral, er übte heroische Tugenden, erfüllte Pflichten und wahrte die ewigen Rechte heldisch entschlossen, mit Aufopferung seiner selbst. Er enthüllte das Wunder der Kunst, er liebte die Wahrheit und hasste den Schein, er zündete ein ungeheures Feuer an, die ungeheure Sonne der Vernunft. Er zerbrach den Wunderglauben, grenzte Himmel und Erde ab und gab dem befreiten Menschen ein Streben, das seit der englischen Reformationszeit nicht mehr erloschen ist, das heiße Streben, dass endlich durch Menschen und für Menschen Gerechtigkeit werde. Die Entschlossenheit des Mannes, die Melancholie des großen Herzens, der Wahrheitstrieb des Denkers, sie waren sein, und in jedem Augenblicke arbeitete er mit allen seinen Kräften: sah die Dinge, woher sie kamen, sah das Ziel, wohin sie führten, erkannte das Gesetz ihrer Entwicklung und warf sich muthig in ihren Strom. Die Wogen theilend schoss er vorwärts, zwischen den Zähnen

das nackte Schwert, und mitten in schäumender Brandung kreisten unsterbliche Freiheitsgedanken durch sein Haupt. So war er; und wenn ihn einmal, ein einzigesmal die Kräfte verließen, ist er darum schuldig? Dieser Prometheide schuldig? O großer Gefangener vom Kaukasus, der du das Feuer vom Himmel stahlst und dessen echter Sohn Hamlet ist, sie suchen bei euch nicht nach Tragik, sondern nach einem Verschulden!

O heilige Mutter, o Äther, des all-
heilspendenden Lichtes allheilige Bahn,
Seht, welches Unrecht ich leide!

XVIII. Plan und Einheit im „Hamlet."

Folgendes ist der Plan des Gedichtes: Es handelt sich um die Entdeckung und Bestrafung eines Mordes. Die Aufdeckung ist schwer, denn das Verbrechen wurde im tiefsten Geheimnis, ohne Zurücklassung welcher Spur begangen; die Bestrafung ist schwer, denn es hängt das Leben und die Ehre der Mutter daran. Bei der Aufdeckung hat sich Hamlet zwischen Wunderglauben und Vernunft zu entscheiden; bei der Bestrafung zwischen Untergang der Mutter und Untergang seiner selbst. Er entscheidet sich dort frei für die Vernunft, hier sittlich für die Aufopferung seiner selbst. Es scheint dort, dass es keinen natürlichen Beweis gibt, es scheint hier, dass es keinen Ausweg als Selbstmord gibt — doch Beweis und Rettung, zwei Blumen auf einem Stengel, wachsen beide aus dem Mittel der tragischen Kunst. Unter dem Eindruck der Kunst gesteht Claudius, er bereut unter dem Eindruck der Kunst, und sowie das Geständnis sagt, dass er schuldig, sagt die Reue, dass er gnadenwürdig sei. Beide Stimmen fließen zusammen in der Einen Stimme des Gebets, das so ein Janusgesicht erhält, Geständnis von der einen, Reue von der anderen Seite.

Pflicht: Gerechtigkeit.

Gerechter heroischer Hass: Tödte ihn und dann dich selbst.

Gerechte heroische Milde: Lass ihn am Leben und lebe selbst glücklich fort; damit dies aber möglich sei, vollende, was die Kunst begonnen hat, führe den Mörder vom Reuegefühl zur thätigen Reue empor — schick' ihn ins Kloster.

Pflichtverletzung, Ungerechtigkeit, ungerechter leidenschaftlicher Hass: weder tödten, noch begnadigen, sondern später schrecklicher tödten.

Leidenschaft. Der unthätig scheint, handelt furchtbar; der den Schein besiegt hat, lässt sich täuschen; der das Wunder aboliert hat, glaubt an Wunder; der die Kunst gerufen hat, ist blind für ihre Wirkung; der Vernunft hat, ist unvernünftig; der Gewissen hat, glaubt dem Worte; der Gerechtigkeit bis ins Jenseits üben will, verletzt Gerechtigkeit auf Erden; der nicht Gnade kennt, ist nicht gerecht.

Nothwendige Folgen:

Vater nicht gerächt, Mutter nicht geschont, Mutter beim Mörder geblieben, Mutter vergiftet — Claudius nicht gerichtet, Polonius todt, Ophelia wahnsinnig, Ophelia getödtet; und zum Schlusse doch Gerechtigkeit, aber mit Untergang deiner selbst.

Ungemein klare Disposition des ganzen Stoffs. 1. Act Anzeige; 2. Act Nachspürung; 3. Act Beweis; 4. Act gezwungene Unthätigkeit; 5. Act Urtheilsvollzug. — 1. Act Ruf zum Handeln, 2. Act Hamlet darf nicht handeln, 3. Act Hamlet will nicht handeln, 4. Act Hamlet kann nicht handeln, 5. Act Hamlet muss handeln.

Große Forderung des Stücks: Gerechtigkeit, und zwar rasche Gerechtigkeit. Weh' dem, der Aufschub des Rechtes verschuldet. Ihre Sprüche sind Nothwendigkeiten, und Nothwendiges muss man gleich thun. Ungeheurer Tiefsinn des Dichters: im Beginn des Stückes spricht der Mörder den kategorischen Imperativ aus, zu Ende des Lebensspieles

geht dem unglücklichen Richter der Witz auf. „Wovon man weiß, es muss sein, was gewöhnlich, wie das Gemeinste, das die Sinne rührt, weswegen das aufschieben? Geschieht es jetzt nicht, so geschieht es in Zukunft, geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt, geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft — in Bereitschaft sein ist Alles. Für alle Fälle bereit sein, heißt in allen Fällen gerecht sein. So sind die Leitmotive des Stückes zugleich Weltmotive und Charaktermotive, Forderungen im Interesse des Ganzen, Forderungen an den Charakter des einzelnen Menschen. Gruppiert man sie, so hat man den größten Freiheitsgesang — Friedensgesang und Schlachtenlied zugleich. Sparsam in Phrasen und Worten hat ihn Shakespeare gesungen, reich mit Blut haben nun drei Jahrhunderte jedes einzelne seiner Worte zur Wahrheit zu machen sich bemüht. Sapere aude! Wenn die Vernunft sagt, dies muss so sein, dann habe auch Vernunft, deine Leidenschaft zu bezähmen und dich für alle Fälle zu bereiten, damit du unbeirrt durch gegnerischen irdischen und himmlischen Schein, im Augenblick thuest, was sein muss — sonst entflieht dir der kostbare Augenblick und du weißt nicht, ob der nächste noch dein ist. Sapere aude! Vernunft ist Freiheit, Sittlichkeit und Gerechtigkeit. Sapere aude! Vernunft ist allgemeines und persönliches Glück.

Gewiss, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht
Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln.

— — — — — — —

Dies ist der Plan, dies die Grundgedanken im „Hamlet.“

Ein letzter schweigender Abschiedsblick aber dem großen Genius des Dichters. Noch wagen wir es nicht, ein Urtheil über den ganzen Shakespeare abzugeben; noch können wir nur mit liebevollen Ahnungen und mit mehr nicht, zu

seiner ungeheuren Künstlerschaft emporsehn. Verschlossene Bücher sind uns verschiedene seiner Werke, bis nicht die kritische Thätigkeit vor allem Anderen auf die Bloßlegung ihrer Handlungen sich gerichtet, und darum bleibt unser Urtheil jetzt strenge auf einen Bruchtheil seines Geistes, auf „Hamlet" beschränkt. Hier sahen wir endlich, wie aus der Betrachtung der Handlung die Einsicht in den Charakter so einfach als mühelos hervorsprießt; ja von selbst enthüllte sich uns, was wir doch nicht suchen gewollt, das blühende Leben der Charaktere mit ihrem Lachen und Weinen, mit ihrem Reden und Stammeln und Schweigen, mit ihrem Mienenspiel, ihren Gesten, ihrer Bewegung, mit Verstandes- und Gemüthskräften und Affecten, mit Erregungsfähigkeit und Beweggründen und Zielen — mit allen inneren Ursachen ihrer Größe und Kleinheit, mit allen inneren Gründen ihres Flugs und ihres Falls. Gewiss, die Handlung ist im Drama das Erste.

Hat nun aber dieses Buch über seinen nächsten Zweck hinaus dem freundlichen Leser noch weitere Anregung zum Nachdenken geboten, so muss ich wünschen, dass es in ihm die Einsicht befestigt haben möge, dass dramatische Kunst Kunst ist, und dass es nicht angeht, eines ihrer Werke als Stück Philosophie zu tractieren. Lasset nur den Dichter Dichter sein! So ist er am reichsten! So trägt er in den Falten seines Mantels etwas, wovon Philosophie nur ein Theil ist: die ganze Fülle des Lebens! Shakespeare ist Dichter, und der Dichter ist Künstler, und die Schöpferkraft der Kunst zu suchen, das allein ist des Erklärers Pflicht. Ist es nicht traurig, dass das junge Kritikergeschlecht noch immer die alten steinigen Wege zieht und so gar nicht Otto Ludwigs gedenken will, des einzigen Deutschen, dem der Künstler Künstler ist, des einzigen, der uns in Shakespeares Zauberwerkstatt führt, damit wir das Werden der Elemente belauschen und wissen, wie Großes und Kleines und Kleinstes wird, und wie das Genie Materie und Seele,

Majestät und Anmuth, Aufruhr und Wellenspiel, Lawinen und Blütenschnee, leidenschaftliche Bewegung und köstlichste Ruhe hervorbringt — ja, wie es das unsägliche Wunder der Kunst hervorbringt, dass wir in Schmerzen mitweinen, und dass doch der Schmerz uns beglückt. Und ferner wünsche ich, dass dieses Buch beigetragen haben möge zur Befestigung der Einsicht, dass ein Drama nicht aus Versen und Worten besteht. Nicht aus solchem Materiale, sondern aus dem ganzen Blocke der Thatsachen, Handlungen und Menschen baut der Dramatiker sein Werk auf. Längst hätte es kein Hamletproblem gegeben, wenn die Kritik sich bemüht hätte, ein wenig auch mit den vom Dichter geschaffenen thatsächlichen Voraussetzungen und mit dem schrittweise mehr sich verändernden, immer neu sich gestaltenden Thatsachenbilde zu rechnen. Und nachdem endlich Karl Werder im Jahre 1874 den ersten dankenswerten Versuch hiezu gemacht hatte, ist es nicht traurig, dass er allein blieb und dass wir Jüngeren dem Compass nicht folgten, den er uns in die Hand gab? Ich darf nun wohl aber auch der Einflüsse gedenken, die mich für meine Person und gerade bei dieser Arbeit am frühesten, am stetigsten und am lebendigsten beherrschten. Ich danke hier meinem Freunde, dem neuen Dramaturgen des Breslauer Schauspielhauses, Dr. Theodor Loewe. Er war mein Lehrer in Dingen der Kunst. Er gab dem Unerfahrenen Richtung und Halt, dem Strebenden die Ziele wieder, wenn er sie im Dickicht aus den Augen verlor, dem Zweifelnden gab er oft die Gründe der sicheren Entscheidung.

Und endlich jene Schule, die die Kritik niemals hätte unbefragt lassen sollen — suchen wir diese beste Schule wieder auf, die Bühne. Was hilft es, die Augen vor der Wahrheit zu verschließen? Wir Shakespeare-Kritiker müssen uns neu erziehen. Wir sind sehr phantasiearm geworden; das geistige Auge dient uns nicht mehr, das doch das wichtigste Organ unseres Berufs ist. Wir lesen so, dass

uns das Lesen offenbar nicht den blässesten Widerschein des Lebendigen einträgt. Der Schachspieler, der blind spielt, sieht seine vielen Felder und mannigfaltigen Figuren plastisch, aufs genaueste vor sich — wir sehen nicht einmal einen Ort und nicht einmal eine Gestalt lebendig. Wir sehen nicht ihre Haltung, ihre Bewegung, ihren Blick; ja, um es rund herauszusagen, selbst die Reden, die doch das gedruckte Buch schwarz auf weiß enthält, klingen uns nicht mit lebendigen Stimmen in den Ohren. Kurz, für uns ist ein Drama ein todtes Buch — todte Schriftzeichen, die sich zu Wortbildern, todte Worte, die sich zu Gedankenbildern summieren. Nun denn, gewinnen wir uns nach so vielen verhängnisvollen Irrungen das Gefühl der Lebendigkeit des Dramas zurück, und der Schauspieler sei es, von dem wir sie lernen. Fort aus der Studierstube ins Theater hinein! Dort dociert man nicht, streitet man nicht, bereichert man unser antiquarisches Wissen auch nicht; dort lernt das körperliche Auge, was das geistige in seiner Ohnmacht nicht sah — das Stück Leben, das Shakespeare gedichtet. Es war ein Schauspieler und Bücherschreiber, der im „Hamlet“ die beiden Künste verherrlichte, und siehe, im Buche umschwebt uns Shakespeares Schatten geheimnisvoll groß und schön, doch auf der Bühne ist er ewig jung und lebendig.

Verlag von Carl Konegen in Wien.

Aus dem Burgtheater, 1818—1837. Tagebuchblätter des weil. k. k. Hofschauspielers und Regisseurs Carl Ludwig Costenoble. Zwei Bände. Preis fl. 3.50 (M. 6.—)

Berger, Alfred Freiherr von, Dramaturgische Vorträge. Preis fl. 2.— (M. 4.—)

— — Raumanschauung und formale Logik. Preis 50 kr. (M. 1.—)

Görner, Dr. Karl von, Der Hans Wurst-Streit in Wien und Joseph von Sonnenfels. Preis 80 kr. (M. 1.60)

Hausegger, Dr. Friedr. von, Die Musik als Ausdruck. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Preis fl. 1.50 (M. 3.—)

Löw, J., Das neue Burgtheater. 1888. Preis 30 kr. (60 Pf.)

Meissner, Johs., Die englischen Comödianten zur Zeit Shakespeares in Oesterreich. Preis fl. 2.50 (M. 5.—)

Pöhnl, Hans, Deutsche Volksbühnenspiele. 2 Bände. **I. Band:** Einleitung: Unser nationales Volksbühnenspiel. — Der arme Heinrich. — Die schöne Magellone. **II. Band:** Gismunda. — Ritter Staufenberg und die schöne Meerfei. — Der liebe Augustin. Preis fl. 4.— (M. 8.—)

Raimund, Ferd., Sämmtliche Werke. Nach den im Besitze der Wiener Stadtbibliothek befindlichen Original-Manuscripten herausgegeben von Dr. Carl Glossy und Prof. Dr. August Sauer. Drei Bände. Preis fl. 6.— (M. 12.—)

Reich, Dr. Emil, Schopenhauer als Philosoph der Tragödie. Preis 1.— (M. 2.—)

Sonnenfels J. v., Briefe über die Wienerische Schaubühne. 1768. Preis 2 fl.— (M. 4.—)

Sterzinger Spiele. Nach Aufzeichnungen des Vigil Raber. Herausgegeben von Dr. Oswald Zingerle. Enthaltend: 26 Fastnachtsspiele aus den Jahren 1510—1535. Preis fl. 4.— (M. 8.—)

Tyrolt, Dr. Rudolf, Chronik des Wiener Stadttheaters 1872—1884. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Preis fl. 2.— (M. 4.—)

Wöber, Fr. X., Die Skiren und die deutsche Heldensage. Eine genealogische Studie über den Ursprung des Hauses Traun. Preis fl. 3.— (M. 6.—)

Druck von Rudolf M. Rohrer in Brunn.

14 DAY USE

RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

4 Apr'59FW
REC'D LD
MAR 21 1959

LD 21A–50m-9,'58
(6889s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

YB 11312